Maurice Merleau-Ponty

A PROSA DO MUNDO

Maurice Merleau-Ponty

A prosa do mundo

Edição e prefácio de Claude Lefort | Tradução de Paulo Neves

COSACNAIFY



Prefácio

A obra que Maurice Merleau-Ponty propunha-se intitular *A prosa do mundo* ou *Introdução à prosa do mundo* é inacabada. Temos razões para pensar que o autor a abandonou deliberadamente e que não desejou, em vida, levá-la a seu termo, ao menos na forma antes esboçada.

Quando foi iniciado, este livro devia constituir a primeira peça de um díptico – tendo a segunda um caráter mais abertamente metafísico – cuja ambição era oferecer, no prolongamento da *Fenomenologia da percepção*, uma teoria da verdade. Da intenção que comandava esse empreendimento possuímos um testemunho, tanto mais precioso quanto as notas ou os esboços recuperados são de escasso apoio. Trata-se de um relatório endereçado pelo autor a Martial Gueroult, por ocasião de sua candidatura ao Collège de France:[1] Merleau-Ponty enuncia, nesse documento, as idéias mestras de seus primeiros trabalhos publicados e assinala que desde 1945 lançou-se em novas pesquisas, destinadas "a fixar definitivamente o sentido filosófico das primeiras" e rigorosamente articuladas àquelas, das quais recebem o "itinerário" e o "método":

"Acreditamos encontrar na experiência do mundo percebido uma relação de um tipo novo entre o espírito e a verdade. A evidência da coisa percebida está ligada a seu aspecto concreto, à textura mesma de suas qualidades, àquela equivalência entre todas as suas propriedades sensíveis que fazia Cézanne dizer que devíamos ser capazes de pintar até mesmo os odores. É diante de nossa existência indivisa que o mundo é verdadeiro ou existe; essa unidade e essas articulações se confundem, o que significa que temos do mundo uma noção global cujo inventário não se esgota jamais e que fazemos nele a experiência de uma verdade que antes transparece ou nos engloba do que se deixa deter ou circunscrever por nosso espírito. Ora, se então considerarmos, acima do percebido, o campo do conhecimento propriamente dito, no qual o espírito quer possuir o verdadeiro, definir ele mesmo os objetos e chegar assim a um saber universal e livre das particularidades de nossa situação, não se apresentará a ordem do percebido como simples aparência? E não será o entendimento puro uma nova fonte de conhecimento, em relação à qual nossa familiaridade perceptiva com o mundo é apenas um esboço informe? Somos obrigados a responder a essas questões primeiramente por meio de um teoria da verdade e, em seguida, por uma teoria da intersubjetividade, ambas tratadas por nós em diferentes ensaios, como 'A dúvida de Cézanne', 'O romance e a metafísica' ou, no que concerne à filosofia da história, 'Humanismo e terror', mas cujos fundamentos filosóficos devemos elaborar com todo o rigor. A teoria da verdade é o objeto de dois livros nos quais trabalhamos agora."

Os títulos desses dois livros são mencionados um pouco mais adiante: *Origem da verdade* e *Introdução à prosa do mundo*. Merleau-Ponty define o propósito comum de ambos, que é o de fundar sobre a descoberta do corpo como corpo ativo ou potência simbólica "uma teoria concreta do espírito que o mostrará numa relação de troca com os instrumentos de que ele se vale". Para evitar todo comentário que pudesse precipitar abusivamente os pensamentos do leitor, limitamo-nos a indicar que a teoria concreta do espírito devia se organizar em torno de uma idéia nova de expressão e da análise dos gestos ou do uso mímico do corpo, bem como de todas as formas de linguagem, até as mais sublimadas da linguagem matemática. Por outro lado, convém chamar a atenção para as linhas que esclarecem o propósito de *A prosa do mundo* e prestam conta do trabalho realizado.

"Enquanto não tratamos completamente desse problema (o do pensamento formal e da linguagem) na obra que preparamos sobre a *Origem da verdade*, nós o abordamos por seu lado menos abrupto num livro do qual metade está escrita e que trata da linguagem literária. Nesse domínio, é mais fácil mostrar que a linguagem jamais é a simples vestimenta de um pensamento que se conhece a si mesmo com toda a clareza. O sentido de um livro é primeiramente dado não tanto pelas idéias, quanto por uma variação sistemática e insólita dos modos de linguagem e de narrativa ou das formas literárias existentes. Se a expressão é bem sucedida, um sotaque, uma modulação particular do discurso falado é assimilada aos poucos pelo leitor e lhe torna acessível um pensamento ao qual ele, de início, era por vezes indiferente ou mesmo rebelde. A comunicação em literatura não é simples apelo do escritor a significações que fazem parte de um *a priori* do espírito humano: estas, ao contrário, são suscitadas por um aprendizado ou por uma espécie de ação oblíqua. No escritor o pensamento não dirige de fora a linguagem: o escritor é ele mesmo um novo idioma que se constrói, que inventa meios de expressão e se diversifica segundo seu próprio sentido. O que chamamos de poesia talvez seja apenas a parte da literatura onde essa autonomia se afirma com ostentação. Toda grande prosa é também uma recriação do instrumento significante, doravante manejado segundo uma sintaxe nova. O prosaico limita-se a abordar por signos convencionais as significações já instaladas na cultura. A grande prosa é a arte de captar um sentido jamais objetivado até então e de torná-lo acessível a todos os que falam a mesma língua. Um escritor morre em vida quando não é mais capaz de fundar assim uma universalidade nova e de se comunicar em meio ao risco. Parece-nos que se poderia dizer também, das outras instituições, que elas cessam de viver quando se mostram incapazes de transmitir uma poesia das relações humanas, isto é, o apelo de cada liberdade a todas as outras. Hegel dizia que o Estado romano era a *prosa do mundo*. Intitularemos *Introdução à prosa do mundo* este trabalho que deveria, ao elaborar a categoria de prosa, conferir-lhe, mais além da literatura, uma significação sociológica."

Esse texto constitui seguramente a melhor das apresentações da obra que

publicamos. Ele tem também o mérito de lançar alguma luz sobre as datas de sua redação. Endereçado a Gueroult pouco tempo antes da eleição do Collège de France – que se deu em fevereiro de 1952 –, não duvidamos que se refira às cento e setenta páginas descobertas entre os papéis do filósofo após sua morte. São decerto essas páginas que formam a primeira metade do livro então interrompido. Com efeito, nossa convicção se baseia em duas observações complementares. A primeira é que, em agosto de 1952, Merleau-Ponty redige uma nota que faz o inventário dos temas já tratados; esta, apesar de sua brevidade, designa claramente o conjunto dos capítulos que possuímos. A segunda é que, entre o momento em que comunica a Gueroult o estado de desenvolvimento de seu trabalho e o mês de agosto, o filósofo decide extrair de sua obra um capítulo importante e modificá-lo sensivelmente para publicá-lo como ensaio na revista *Les Temps modernes*: este é publicado em junho e julho do mesmo ano, sob o título "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". Ora, temos a prova de que esse último trabalho não foi iniciado antes do mês de março, pois ele faz referência em seu início a um livro de Francastel, *Pintura e sociedade*, que saiu do prelo apenas em fevereiro. É verdade que esses poucos elementos não permitem fixar a data exata na qual o manuscrito foi interrompido. Contudo, autorizam-nos a pensar que ela não foi posterior ao começo de 1952. Talvez se situe alguns meses antes. Por outro lado, como sabemos, através de uma carta endereçada a sua mulher no verão precedente, que o autor dedicava a maior parte de suas férias ao trabalho em *A prosa do mundo*, é legítimo supor que a interrupção ocorreu no outono de 1951 ou, no mais tardar, no começo do inverno de 1951-1952.

Em contrapartida, são menos seguros os marcos que determinam os primeiros momentos do empreendimento. A redação do terceiro capítulo – cujo objeto é comparar a linguagem pictórica e a linguagem literária – não pode ter sido iniciada antes da publicação do último volume da *Psicologia da arte*, de André Malraux, ou seja, antes de julho de 1950: as referências a *A moeda do absoluto* não deixam dúvida sobre esse ponto. A considerar o trabalho sobre a obra de Malraux, do qual encontramos a pista num longo resumo-comentário, seríamos desde já tentados a pensar que ele dista da redação em várias semanas ou vários meses. Aliás, convém não esquecer que Merleau-Ponty lecionava então na Sorbonne e dedicava também uma parte de seu tempo a *Les Temps modernes*. A hipótese é reforçada pela presença de várias referências a um artigo de Maurice Blanchot – "O museu, a arte e o tempo" –, publicado na revista *Critique* em dezembro de 1950. Esse último indício nos remete de novo ao ano de 1951.

Nada impede, é verdade, supor que os dois primeiros capítulos estavam quase inteiramente redigidos quando o autor decidiu apoiar-se nas análises de Malraux. Tal mudança no curso de seu trabalho não é inverossímil. Apenas duvidamos que tenha ocorrido, pois todos os esboços descobertos prevêem um capítulo sobre a linguagem e a pintura; ao mesmo tempo, o estado do manuscrito não sugere uma ruptura na composição. Além disso, é significativo que o exemplo do pintor seja proposto nas

últimas páginas do segundo capítulo, antes de passar, seguindo um encadeamento lógico, ao centro do terceiro. Assim, estamos inclinados a concluir que Merleau-Ponty escreveu a primeira metade de sua obra no curso de um mesmo ano.

Mas é certo que o autor tivera muito antes a idéia de um livro sobre a linguagem e, mais precisamente, sobre a literatura. Se a obra de Malraux teve influência sobre sua iniciativa, o ensaio de Sartre, *O que é a literatura?*, publicado em 1947, causou-lhe uma profunda impressão e o confirmou em seu propósito de tratar dos problemas da expressão. Um resumo substancial desse ensaio é redigido em 1948 ou 1949 – ou seja, após sua publicação, em maio de 1948, em *Situações II*, obra de Sartre da qual são tomadas todas as referências – e acompanhado de um comentário crítico, que manifesta às vezes uma oposição vigorosa às teses do autor. Ora, numerosas idéias que farão a trama de *A prosa do mundo* são enunciadas ali e já vinculadas a um projeto em curso. Todavia, este não recebe ainda uma forma precisa. Na época, Merleau-Ponty toma a noção de prosa numa acepção puramente literária; ainda não encontrou nem o título nem o tema geral de seu futuro livro. Assim, contenta-se em observar ao final do comentário: "É preciso que eu faça uma espécie de *O que é a literatura?*, com uma parte mais longa sobre o signo e a prosa, e não toda uma dialética da literatura, mas cinco percepções literárias: Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud". Uma nota não datada, mas que já traz o título de *Prosa do mundo*, sugere que um pouco mais tarde ele imagina uma obra considerável, dividida em vários volumes, cujo objeto seria aplicar as categorias redefinidas de prosa e de poesia aos registros da literatura, do amor, da religião e da política. Aí não se acham anunciados nem a discussão dos trabalhos dos lingüistas, que ocupará a seguir um lugar importante, nem, o que é mais significativo, um estudo da pintura: seu silêncio sobre esse ponto faz supor que não havia lido, até essa data, a *Psicologia da arte* de Malraux, ou avaliado o proveito que dela podia tirar para uma teoria da expressão. Mas não se deve inferir dessa nota que o interesse de Merleau-Ponty pela lingüística ou pela pintura ainda não tivesse despertado: ele já havia interrogado os trabalhos de Saussure e de Vendryès, e os invocava particularmente em seu comentário de *O que é a literatura?*; seu ensaio sobre "A dúvida de Cézanne", publicado em *Fontaine* em 1945 (antes de ser reproduzido em *Sentido e não-sentido*) mas redigido vários anos antes, bem como seus cursos na Faculdade de Lyon testemunham, por outro lado, a importância que adquirira em suas pesquisas a reflexão sobre a expressão pictórica. Quando muito, podemos afirmar que, no primeiro esboço de *A prosa do mundo*, ele não pensa em explorá-las e que só o fará em 1950 ou 1951, quando tiver decidido conduzir seu empreendimento dentro de limites mais estreitos.

Sobre os motivos dessa decisão, não podemos mais que propor uma hipótese. Digamos apenas, servindo-nos da carta a Gueroult, que a idéia de escrever um outro livro, *Origem da verdade*, que mostraria o sentido metafísico de sua teoria da expressão, talvez o tenha levado a modificar e a reduzir seu projeto primitivo. Acaso

não lhe era necessário, para esse fim, ligar imediatamente, como fez, o problema da sistematicidade da língua e o de sua historicidade, o da criação artística e o do conhecimento científico, enfim, o da expressão e o da verdade? E, simultaneamente, subordinar um trabalho, doravante concebido como preliminar, à tarefa fundamental que ele entrevia? Em suma, acreditamos que a última concepção de *A prosa do mundo* é o indício de um novo estado de seu pensamento. Quando Merleau-Ponty começa a escrever esse livro, ele já é movido por um outro projeto, que não anula aquele em curso, mas limita seu alcance.

Se não nos enganamos, talvez estejamos então menos desarmados para responder a outras questões mais prementes: por que o autor interrompe a redação de sua obra em 1952, quando já a conduziu até a metade do caminho? Teria essa interrupção o sentido de um abandono, de uma retratação?

Por certos sinais, pode-se julgar que o filósofo permaneceu por muito tempo ligado a seu empreendimento. No Collège de France, ele escolhe como tema de seus dois primeiros cursos, no ano de 1953-1954, "O mundo sensível e a expressão" e "O uso literário da linguagem". Este último tema, em particular, proporciona-lhe a ocasião de falar de Stendhal e de Valéry, aos quais, segundo algumas notas, pretendia se referir em seu livro. No ano seguinte, trata ainda do "Problema da fala".[2] Mas o fato é que, fora de sua atividade docente, ele trabalha numa outra direção. Relê Marx, Lênin e Trótski, acumula notas consideráveis sobre Max Weber e sobre Lukács: o objetivo próximo é então a redação de *As aventuras da dialética*, que aparecerão em 1955. Mas nada autoriza a pensar que ele tenha sacrificado, na época, *A prosa do mundo*. Muito pelo contrário, uma nota intitulada "revisão do manuscrito" (aliás difícil de interpretar, pois parece acrescentar ao resumo do texto já redigido formulações novas, que são talvez o anúncio de importantes modificações) nos persuade, pela referência a um curso ministrado em 1954-1955, que, pelo menos quatro anos após a composição dos primeiros capítulos, o projeto se mantém. Mas até quando? Na falta de parâmetros datados, não poderíamos arriscar uma hipótese. Cabe apenas observar que, antes de 1959, diversos rascunhos traçam o esboço de uma outra obra com o título de *Ser e mundo*, *Genealogia do verdadeiro* ou ainda o já conhecido *Origem da verdade*; e finalmente que, em 1960, a publicação em *Signos* de "A linguagem indireta e as vozes do silêncio" parece excluir a da obra deixada em suspenso.

Supondo, porém, que o abandono fosse definitivo, não poderíamos de maneira nenhuma inferir disso uma condenação do trabalho realizado. O mais provável é que as razões que o incitaram, em 1951 ou um pouco antes, a reduzir as dimensões de sua obra sobre a expressão, em proveito de um outro livro, impediram-no mais tarde de retomar o manuscrito interrompido. O primeiro desejo de escrever um novo *O que é a literatura?*, para depois chegar ao problema geral da expressão e da instituição, estava definitivamente barrado pelo de escrever um novo *O que é a metafísica?*. Essa tarefa não invalidava o antigo empreendimento, mas não lhe

deixava a possibilidade de voltar a ele, e certamente o ocupou sempre mais até tomar corpo em *O visível e o invisível*, herdeiro em 1959 da *Origem da verdade*.

Entretanto, não poderíamos nos satisfazer em invocar motivos psicológicos para apreciar a mudança que se opera nas delimitações do trabalho. Nossa convicção é de que ela foi comandada por uma profunda reviravolta da problemática elaborada nas duas primeiras teses. Se consultarmos a carta a Gueroult ou a exposição "Títulos e trabalhos" que sustenta sua candidatura ao Collège de France, veremos que nesse momento Merleau-Ponty procura sublinhar a continuidade de antigas e novas pesquisas. Se nos voltarmos a seguir para as notas que acompanham a redação de *O visível e o invisível*, teremos de convir que ele então submete a uma crítica radical a perspectiva adotada na *Fenomenologia da percepção*. De 1952 a 1959, uma nova exigência se afirma, sua linguagem se transforma: ele descobre o engano a que estão ligadas as "filosofias da consciência", do qual sua própria crítica à metafísica clássica não o exime; ele enfrenta a necessidade de dar um fundamento ontológico às análises do corpo e da percepção das quais partira. Não basta portanto dizer que ele se volta para a metafísica e que essa intenção o afasta de *A prosa do mundo*. O movimento que o leva a um novo livro é ao mesmo tempo muito mais violento e mais fiel à primeira inspiração do que se poderia supor considerando os gêneros dos quais as duas obras parecem valer-se. Pois é verdade que a metafísica cessa de lhe aparecer, nos últimos anos, como o solo de todos os seus pensamentos, que ele se deixa deportar para fora de suas fronteiras, que ele acolhe uma interrogação sobre o ser que abala o antigo estatuto do sujeito e da verdade, que portanto, num certo sentido, ele vai muito além das posições defendidas nos documentos de 1952; e também é verdade que o pensamento de *O visível e o invisível* germina no primeiro esboço de *A prosa do mundo*, através das aventuras que, de modificação em modificação, resultam na interrupção do manuscrito – de tal maneira que a impossibilidade de prosseguir o antigo trabalho não é a conseqüência de uma nova escolha, mas seu motivo.

Não esqueçamos, é verdade, os termos da carta a Gueroult. O autor julga, em 1952, que *A estrutura do comportamento* e a *Fenomenologia da percepção* oferecem a suas novas pesquisas um "itinerário" e um "método": tal é certamente, na época, a representação que ele se faz. Mas, justamente, trata-se apenas de uma representação, que só vale, como ele próprio nos ensinou, ao ser confrontada com a prática, isto é, com a linguagem da obra começada, com os poderes efetivos da prosa. Ora, um leitor que conheça os últimos escritos de Merleau-Ponty não lhe dará inteiramente razão; ele não deixará de entrever em *A prosa do mundo* uma nova concepção da relação do homem com a história e com a verdade, e de assinalar na meditação sobre a "linguagem indireta" os primeiros sinais da meditação sobre "a ontologia indireta" que virá alimentar *O visível e o invisível*. Se reler as notas desse último livro, perceberá além disso que as questões levantadas no antigo manuscrito são reformuladas em muitos lugares, em termos vizinhos, e – quer se trate da língua, da

estrutura e da história, ou da criação literária – destinadas a se inscrever na obra em curso. À questão colocada – o abandono do manuscrito implica uma retratação? –, respondemos portanto sem hesitação pela negativa. O próprio termo "abandono" nos parece equívoco. Pode-se adotá-lo caso signifique que o autor jamais teria retomado o trabalho começado com a simples intenção de lhe acrescentar um complemento que lhe faltava. Mas admitamos, em troca, que *A prosa do mundo*, inclusive na literalidade de certas análises, teria podido reviver no tecido de *O visível e o invisível*, se também esta última obra não tivesse sido interrompida pela morte do filósofo.

Haverá quem diga que o texto publicado sob nossos cuidados não o teria sido por seu autor, que o apresentamos como a primeira metade de um livro quando a segunda não devia certamente vir à luz, ou quando, tivesse sido composta, teria provocado uma modificação tão profunda da parte outrora redigida que se trataria de uma outra obra. Isso é verdade, e uma vez que os esclarecimentos que demos não tornam supérflua, mas ao contrário exigem do editor uma justificação de sua iniciativa, acrescentemos que a publicação depara-se com outras objeções, pois o terceiro capítulo de *A prosa do mundo* já havia aparecido numa versão próxima, e o manuscrito revela negligências, sobretudo repetições, com as quais o escritor não teria finalmente consentido. Essas objeções, nós há muito as formulamos a nós mesmos, sem contudo julgá-las consistentes. Talvez seja um risco, pensamos, trazer a público um manuscrito posto de lado por seu autor, mas seria muito mais penosa a decisão de relegá-lo ao baú de onde seus familiares o tiraram, quando nós mesmos descobrimos nele um maior poder de compreender a obra do filósofo e de interrogar o que ele nos dá a pensar. Que prejuízo não infligiríamos a leitores que, hoje ainda mais que no tempo em que ele escrevia, se apaixonam pelos problemas da linguagem, privando-os de uma luz que raramente vemos despontar noutra parte. Enfim, a que convenções obedeceríamos, mais importantes que as exigências do saber filosófico, e diante de quem deveríamos nos submeter quando se calou o único que podia nos impor uma obrigação? Para terminar, bastaram-nos estas considerações: Merleau-Ponty diz em *A prosa do mundo* o que ele não disse em seus outros livros, o que ele por certo teria desenvolvido e retomado em *O visível e o invisível*, mas que lá mesmo não pôde vir à expressão. Certamente o leitor observará que uma parte do texto se aproxima de "A linguagem indireta e as vozes do silêncio", mas, se for atento, avaliará também a diferença de ambos e tirará da comparação um interesse a mais. Certamente não deixará de notar os defeitos da composição, mas o leitor seria muito injusto se não admitisse que Merleau-Ponty, mesmo quando lhe acontece estar abaixo de si mesmo, permanece um guia incomparável.

Claude Lefort

---

1. "Un inédit de Merleau-Ponty", *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 4, 1962.

2. Cf. Merleau-Ponty. *Résumés de cours* (Paris: Gallimard, 1968).

Nota sobre a edição

O texto de *A prosa do mundo*, como assinalamos, estende-se por cento e setenta páginas redigidas em folhas soltas, no formato corrente para máquina de escrever, a maior parte apenas em um lado. Um certo número de folhas apresenta abundantes correções, sendo raras as que estão livres delas. Nem o título da obra nem a data são mencionados.

O manuscrito compreende quatro partes expressamente designadas por algarismos romanos: páginas 1, 8, 53, 127. Distinguimos duas outras, em nome da lógica da composição: uma quinta, à página 145, aproveitando um espaço anormalmente extenso no alto da página; uma sexta, à página 163, sugerida por um sinal (uma cruz) e um espaço análogo, igualmente no alto da página. A ordenação adotada corresponde às indicações da nota de agosto de 1952 (intitulada "revisão do manuscrito"), que tem seis parágrafos, embora na verdade só os quatro primeiros estejam numerados.

Julgamos conveniente dar títulos aos seis capítulos assim constituídos, pois o autor não formula nenhum. A única função desses títulos é designar o mais claramente possível o tema principal do argumento. Os termos escolhidos por nós foram todos extraídos do texto.

As notas ou esboços encontrados pareceram-nos impublicáveis junto com o texto, pois são desprovidos de data, às vezes confusos ou muito elípticos, e discordantes. Por outro lado, era impossível selecionar algumas dessas notas sem ceder a uma interpretação que pareceria, com razão, arbitrária. Seja permitido dizer apenas que elas sugerem uma segunda parte dedicada ao exame de algumas amostras literárias – na maioria das vezes ligadas aos nomes de Stendhal, Proust, Valéry, Breton e Artaud – e uma terceira parte que propõe o problema da prosa do mundo em sua generalidade, mas agora em relação à política e à religião.

Por outro lado, quisemos reproduzir as anotações feitas à margem do texto ou ao pé da página. Estas talvez desencorajem muitos leitores, tão condensadas ou árduas são suas fórmulas, mas eles poderão negligenciá-las sem inconveniente, enquanto outros saberão tirar proveito delas.

Na transcrição, adotamos como regra limitar ao máximo nossa intervenção. Quando o erro descoberto era insignificante (mudança indevida de gênero ou de número), nós o corrigimos; quando a retificação exigia uma substituição de palavras, fizemos uma nota para chamar a atenção do leitor por um *sic*. As referências foram precisadas ou completadas sempre que isso nos foi possível.

Assinalamos, enfim, que as notas introduzidas por nós, quer remetam a uma particularidade do texto quer dêem lugar a comentários do autor, são precedidas de um asterisco. Para evitar qualquer confusão, seu texto está em romano, o nosso, em itálico.

A convenção adotada para indicar as palavras que resistiram à leitura é a seguinte: quando ilegíveis, [?]; se duvidosas mas prováveis, [(palavra em questão)?].

C. L.

O FANTASMA DE UMA LINGUAGEM PURA

O fantasma de uma linguagem pura

Na terra, já se fala há muito tempo, e a maior parte do que se diz passa despercebido. "Uma rosa", "chove", "o tempo está bom", "o homem é mortal". Esses são, para nós, casos puros de expressão. Parece-nos que ela atinge seu auge quando assinala inequivocamente acontecimentos, estados de coisas, idéias ou relações, porque então não deixa mais nada a desejar, não contém nada que não se mostre e nos faz passar ao objeto que ela designa. O diálogo, o relato, o jogo de palavras, a confidência, a promessa, a prece, a eloqüência, a literatura, enfim, essa linguagem à segunda potência, em que se fala de coisas e de idéias apenas para atingir alguém, em que as palavras respondem a palavras, que se exalta em si mesma e constrói acima da natureza um reino murmurante e febril, nós a tratamos como simples variedade das formas canônicas que enunciam *alguma coisa*. Exprimir não é então nada mais do que substituir uma percepção ou uma idéia por um sinal convencionado que a anuncia, evoca ou abrevia. É claro que não há somente frases feitas e que uma língua é capaz de assinalar o que ainda nunca foi visto. Mas como ela o poderia, se o novo não fosse feito de elementos antigos, já expressos, se não fosse inteiramente definível pelo vocabulário e pelas relações sintáticas da língua em uso? A língua dispõe de um certo número de signos fundamentais, arbitrariamente ligados a significações-chave; ela é capaz de compor qualquer significação nova a partir daquelas, portanto de dizê-las na mesma linguagem, e finalmente a expressão exprime porque reconduz todas as nossas experiências ao sistema de correspondências iniciais entre tal signo e tal significação, de que tomamos posse ao aprender a língua, e que, por sua vez, é absolutamente claro, porque nenhum pensamento permanece nas palavras, nenhuma palavra no puro pensamento de alguma coisa. Todos veneramos secretamente esse ideal de uma linguagem que, em última análise, nos livraria dela mesma ao nos entregar às coisas. Uma língua é para nós esse aparelho fabuloso que permite exprimir um número indefinido de pensamentos ou de coisas com um número finito de signos, escolhidos de maneira a compor exatamente tudo o que se pode querer dizer de novo e a comunicar-lhe a evidência das primeiras designações de coisas.

Mas se a operação tem sucesso, se falamos e escrevemos, é porque a língua, como o entendimento de Deus, contém o germe de todas as significações possíveis, é porque todos os nossos pensamentos estão destinados a ser ditos por ela, é porque toda significação que aparece na experiência dos homens traz sua fórmula no próprio cerne, assim como, para as crianças de Piaget, o sol traz o nome em seu centro. Nossa língua reencontra no fundo das coisas a fala que as fez.

Essas convicções não pertencem apenas ao senso comum. Elas reinam nas ciências exatas (mas não, como veremos, na lingüística). Segue-se repetindo que a ciência é uma língua bem feita. É dizer também que a língua é o começo de ciência, e

que o algoritmo é a forma adulta da linguagem. Ora, este vincula a sinais escolhidos significações definidas com um propósito determinado e sem rebarbas. Ele fixa um certo número de relações transparentes; institui, para representá-las, símbolos que nada dizem por si mesmos, que portanto jamais dirão a não ser o que se convencionou fazê-los dizer. Subtraindo-se assim aos deslocamentos de sentido que produzem o erro, o algoritmo está, em princípio, seguro de poder a cada momento justificar inteiramente seus enunciados, recorrendo às definições iniciais. Quando se tratar de exprimir no mesmo algoritmo relações para as quais ele não foi feito ou, como se diz, problemas "de uma outra forma", será talvez necessário introduzir novas definições e novos símbolos. Mas se o algoritmo cumpre seu ofício, se ele quer ser uma linguagem rigorosa e controlar a todo momento suas operações, é preciso que nada de implícito tenha sido introduzido, é preciso enfim que as relações novas e antigas formem juntas uma única família, que as vejamos derivar de um único sistema de relações possíveis, de modo que nunca haja excesso do que se quer dizer sobre o que se diz, ou do que se diz sobre o que se quer dizer, que o signo permaneça simples abreviação de um pensamento que poderia a todo momento explicar-se e justificar-se por completo. A única virtude – mas decisiva – da expressão é então substituir as alusões confusas que cada um de nossos pensamentos faz a todos os outros por atos de significação pelos quais somos realmente responsáveis, porque o exato alcance deles nos é conhecido, é recuperar para nós a vida de nosso pensamento, e o valor expressivo do algoritmo depende inteiramente da relação sem equívoco das significações derivadas com as significações primitivas, e destas com signos insignificantes em si mesmos, nos quais o pensamento só encontra o que neles colocou.

O algoritmo, o projeto de uma língua universal, é a revolta contra a linguagem dada. Não se quer depender de suas confusões, quer-se refazê-la à medida da verdade, redefini-la segundo o pensamento de Deus, recomeçar do zero a história da fala, ou melhor, arrancar a fala à história. A fala de Deus, essa linguagem anterior à linguagem que sempre supomos, não a encontramos mais nas línguas existentes, nem misturada à história e ao mundo. É o verbo interior que é juiz desse verbo exterior. Nesse sentido, estamos no oposto das crenças mágicas que punham a palavra "sol" no sol. No entanto, criada por Deus com o mundo, veiculada por ele e recebida por nós como um messias, ou preparada no entendimento de Deus pelo sistema dos possíveis que envolve eminentemente nosso mundo confuso, e reencontrada pela reflexão do homem que ordena em nome dessa instância interior o caos das línguas históricas, a linguagem, em todo caso, se assemelha às coisas e às idéias que ela exprime, é o substituto do ser, e não se concebem coisas ou idéias que venham ao mundo sem palavras. Seja mítico ou inteligível, há um lugar em que tudo o que é ou que será prepara-se ao mesmo tempo para ser dito.

Essa, no escritor, é uma crença de Estado. É preciso sempre reler estas espantosas frases de La Bruyère citadas por Jean Paulhan: "Entre todas as diferentes expressões

que podem traduzir um de nossos pensamentos, há somente uma que é boa. Nem sempre a encontramos ao falar ou escrever: contudo, é verdade que ela existe".[1] Como pode saber? Ele sabe apenas que quem fala ou quem escreve está inicialmente mudo, voltado para o que ele quer significar, para o que ele *vai dizer*, e que de repente o fluxo das palavras vem em socorro desse silêncio e fornece um equivalente tão justo, tão capaz de devolver ao próprio escritor seu pensamento quando ele o tiver esquecido, que é preciso crer que esse pensamento já era falado no avesso do mundo. Mas se a língua está aí como um instrumento bom para todos os fins, se, com seu vocabulário, seus torneios e suas formas que tanto serviram, ela responde sempre ao apelo e presta-se a exprimir tudo, é porque a língua é o tesouro de tudo o que se pode ter a dizer, é porque nela já está escrita toda a nossa experiência futura, tal como o destino dos homens está escrito nos astros. Trata-se apenas de *encontrar* essa frase já feita nos limbos da linguagem, de captar as palavras secretas que o ser murmura. Assim como nos parece que nossos amigos, sendo o que são, não podiam chamar-se de outro modo a não ser como se chamam, que seu nome simplesmente decifra o que era exigido por essa cor de olhos, essa feição de rosto, esse andar – apenas alguns são mal nomeados e levam para o resto da vida, como uma peruca ou uma máscara, um nome falso ou um pseudônimo –, do mesmo modo a expressão e o exprimido trocam bizarramente seus papéis e, por uma espécie de falso reconhecimento, parece-nos que ela o habitava desde toda a eternidade.

Mas se os homens desenterram uma linguagem pré-histórica falada nas coisas, se há, aquém de nossos balbucios, uma idade de ouro da linguagem em que as palavras provinham das coisas mesmas, então a comunicação não tem mistérios. Mostro fora de mim um mundo que já fala, assim como mostro com o dedo um objeto que já estava no campo visual dos outros. Diz-se que as expressões da fisionomia são por si sós equívocas, e que esse rubor da face é para mim prazer, vergonha, cólera, calor ou rubor orgiástico segundo a situação o indique. Do mesmo modo, a gesticulação lingüística não importa ao espírito de quem a observa: ela lhe mostra em silêncio coisas cujo nome ele já sabe, porque é o nome delas. Mas deixemos o mito de uma linguagem das coisas, ou melhor, tomemo-lo em sua forma sublimada, a de uma língua universal, que portanto envolve de antemão tudo o que ela pode ter a dizer porque suas palavras e sua sintaxe refletem os possíveis fundamentais e suas articulações: a conseqüência é a mesma. Não há virtude na fala, nenhum poder oculto nela. Ela é puro signo para uma pura significação. Aquele que fala cifra seu pensamento. Ele o substitui por um arranjo sonoro ou visível que não é mais que sons no ar ou garatujas num papel. O pensamento se sabe e se basta; ele se notifica exteriormente por uma mensagem que não o contém, e que apenas o designa sem equívoco a um outro pensamento que é capaz de ler a mensagem porque ele atribui, pelo efeito do uso, das convenções humanas ou de uma instituição divina, a mesma significação aos mesmos signos. Em todo caso, jamais encontramos na fala dos outros senão o que nós mesmos pusemos, a comunicação é uma aparência, ela

nada nos ensina de verdadeiramente novo. Como seria ela capaz de nos arrastar para além de nosso próprio poder de pensar, já que os signos que ela nos apresenta nada nos diriam se já não tivéssemos em nosso íntimo sua significação? É verdade que ao observar, como Fabrice [em *A cartuxa de Parma*], sinais na noite, ou ao ver passar sobre as lâmpadas imóveis as letras lentas e rápidas do letreiro luminoso, parece-me ver surgir ali uma notícia. Alguma coisa palpita e se anima: pensamento de homem sepultado na distância. Mas isso, enfim, é apenas uma miragem. Se eu não estivesse ali para perceber uma cadência e identificar letras em movimento, só haveria um piscar insignificante como o das estrelas, lâmpadas que se acendem e se apagam, como o exige a corrente que passa. A notícia mesma de uma morte ou de um desastre que o telegrama me traz não é absolutamente uma novidade; só a recebo porque eu já sabia que *mortes* e *desastres* são possíveis. Certamente, a *experiência* que os homens têm da linguagem não é essa: eles adoram conversar com um grande escritor, visitam-no como se vai ver a estátua de São Pedro, portanto crêem surdamente nas virtudes secretas da comunicação. Sabem perfeitamente que uma notícia é uma notícia e que de nada serve ter pensado com freqüência na morte enquanto não se souber da morte de alguém que se ama. Mas tão logo reflitam sobre a linguagem, em vez de vivê-la, eles não vêem como se poderia conservar-lhe esses poderes. Afinal, compreendo o que me dizem porque sei de antemão o sentido das palavras que me dirigem,[2] e enfim só compreendo o que já sabia, não me coloco outros problemas senão os que posso resolver. Dois sujeitos pensantes encerrados em suas significações – entre eles, mensagens que circulam, mas que nada contêm, e que apenas são a oportunidade de cada um dar atenção ao que já sabia – ; finalmente, um fala e o outro escuta – pensamentos que se reproduzem um ao outro, mas sem que o saibam, e sem jamais se defrontarem – ; sim, como diz Paulhan, essa teoria comum da linguagem teria por conseqüência "que tudo se passasse no final entre os dois como *se não tivesse havido linguagem*".[3]

---

1. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* (Paris: Gallimard NRF, 1942), p. 128.

2. *À margem*: descrever o sentido de acontecimento por oposição ao sentido disponível.

3. Paulhan, op. cit., p. 128.

A CIÊNCIA E A EXPERIÊNCIA DA EXPRESSÃO

Ora, é de fato um resultado da linguagem fazer-se esquecer ao conseguir exprimir. À medida que sou cativado por um livro, não vejo mais as letras na página, não sei mais quando virei a página; através de todos esses sinais, de todas essas folhas, viso e atinjo sempre o mesmo acontecimento, a mesma aventura, a ponto de não mais saber sob que ângulo, em qual perspectiva eles me foram oferecidos, do mesmo modo que, na percepção ingênua, é um homem com um tamanho de homem que vejo lá adiante, e eu só poderia dizer sob que "grandeza aparente" o vejo com a condição de fechar um olho, de fragmentar meu campo de visão, de apagar a profundidade, de projetar todo o espetáculo num único plano ilusório, de comparar cada fragmento a algum objeto próximo como meu lápis, que lhe atribui enfim um tamanho próprio. Com os dois olhos abertos, a comparação é impossível, meu lápis é objeto próximo, os distantes são os distantes, do meu lápis a eles não há medidas comuns, ou então, se, para um objeto da paisagem, consigo fazer a comparação, de qualquer maneira não posso fazê-la ao mesmo tempo para os outros objetos. O homem lá adiante não tem nem um centímetro nem um metro e setenta e cinco, é um homem-à-distância, seu tamanho está ali como um sentido que o habita, não como um caráter observável, e nada sei dos pretensos sinais pelos quais meu olho o anunciaria a mim. Assim um grande livro, uma grande peça de teatro, um poema está em minha lembrança como um bloco. Posso perfeitamente, revivendo a leitura ou a representação, lembrar-me de tal momento, de tal palavra, de tal circunstância, de tal mudança da ação. Mas, ao fazê-lo, vulgarizo uma lembrança que é única e que não tem necessidade desses detalhes para permanecer em sua evidência, tão singular e inesgotável quanto uma coisa vista. Uma conversa que me tocou e na qual, por um momento, tive realmente o sentimento de falar a alguém, eu a sei inteira, amanhã poderei contá-la aos que ela interessa, mas, se ela realmente me apaixonou como um livro, não precisarei juntar lembranças distintas uma da outra, tenho-a ainda em mãos como uma coisa, o olhar de minha memória a envolve, bastará que me reinstale no acontecimento para que tudo, os gestos do interlocutor, seus sorrisos, suas hesitações, suas frases reapareçam em seu justo lugar. Quando alguém – autor ou amigo – soube exprimir-se, os signos são imediatamente esquecidos, só permanece o sentido, e a perfeição da linguagem é de fato passar despercebida.

Mas essa é exatamente a virtude da linguagem: é ela que nos lança ao que ela significa; ela se dissimula a nossos olhos por sua operação mesma; seu triunfo é apagar-se e dar-nos acesso, para além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de tal modo que retrospectivamente acreditamos ter conversado com ele sem termos dito palavra alguma, de espírito a espírito. As palavras, ao perderem seu calor, recaem sobre a página como simples signos, e, justamente porque nos

projetaram tão longe delas, parece-nos incrível que tantos pensamentos nos tenham vindo delas. No entanto, foram elas que nos falaram durante a leitura, quando, sustentadas pelo movimento de nosso olhar e de nosso desejo, mas também sustentando-o, reativando-o sem parar, formavam conosco a dupla do cego e do paralítico – pois elas existiam graças a nós, e graças a elas éramos antes fala do que linguagem, ao mesmo tempo a voz e seu eco.

Digamos que haja duas s: a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece diante do sentido do qual se tornou portadora, e a que se faz no momento da expressão, que vai justamente fazer-me passar dos signos ao sentido – a linguagem falada e a linguagem falante. Uma vez que li *o* livro, ele existe claramente como um indivíduo único e irrecusável para além das letras e das páginas, é a partir dele que reencontro os detalhes de que necessito, e pode-se mesmo dizer que, ao longo da leitura, é sempre a partir do todo, como este podia me aparecer no ponto onde eu estava, que eu compreendia cada frase, cada cadência da narrativa, cada suspensão dos acontecimentos, tanto assim que eu, leitor, posso ter a impressão de ter criado o livro de ponta a ponta, como diz Sartre[1]. Mas, enfim, isso só acontece depois. Mas, enfim, esse livro de que tanto gosto, eu não teria podido fazê-lo. Mas, enfim, é preciso primeiro ler e, como Sartre ainda disse muito bem, que a leitura "pegue" como o fogo pega[2]. Aproximo o fósforo, ponho fogo num pequeníssimo pedaço de papel, e eis que meu gesto recebe das coisas um socorro inspirado, como se a lareira, a madeira seca só esperassem por ele para deflagrar o fogo, como se o fósforo fosse apenas um encantamento mágico, um apelo do semelhante ao qual o semelhante responde com afã. Assim, ponho-me a ler preguiçosamente, contribuo apenas com algum pensamento – e de repente algumas palavras me despertam, o fogo pega, meus pensamentos flamejam, não há mais nada no livro que me deixe indiferente, o fogo se alimenta de tudo que a leitura lança nele. Recebo e dou no mesmo gesto. Dei meu conhecimento da língua, contribuí com o que eu sabia sobre o sentido dessas palavras, dessas formas, dessa sintaxe. Dei também toda uma experiência dos outros e dos acontecimentos, todas as interrogações que ela deixou em mim, as situações ainda abertas, não liquidadas, e também aquelas cujo modo ordinário de resolução conheço bem demais. Mas o livro não me interessaria tanto se me falasse apenas do que conheço. De tudo que eu trazia ele serviu-se para atrair-me para mais além. Graças aos signos sobre os quais o autor e eu concordamos, porque falamos a mesma língua, ele me fez justamente acreditar que estávamos no terreno já comum das significações adquiridas e disponíveis. Ele se instalou no meu mundo. Depois, imperceptivelmente, desviou os signos de seu sentido ordinário, e estes me arrastam como um turbilhão para um outro sentido que vou encontrar. Sei, antes de ler Stendhal, o que é um patife, e posso portanto compreender o que ele quer dizer quando escreve que o fiscal Rossi é um patife. Mas quando o fiscal Rossi começa a viver, não é mais ele que é um patife, é o patife que é um fiscal Rossi. Entro na moral

de Stendhal pelas palavras de todo o mundo, das quais ele se serve, mas essas palavras sofreram em suas mãos uma torção secreta. À medida que as intersecções se multiplicam e que mais flechas apontam para esse lugar de pensamento onde jamais estive antes, onde talvez, sem Stendhal, jamais teria ido, à medida que as ocasiões nas quais Stendhal as emprega indicam sempre mais imperiosamente o sentido novo que ele lhes dá, aproximo-me cada vez mais dele até finalmente ler suas palavras na intenção mesma com que as escreveu. Não se pode imitar a voz de alguém sem retomar alguma coisa de sua fisionomia e, enfim, de seu estilo pessoal. Assim a voz do autor acaba por induzir em mim seu pensamento. Palavras comuns, episódios já conhecidos – um duelo, uma cena de ciúme –, que inicialmente me remetiam ao mundo de todos, funcionam de repente como emissários do mundo de Stendhal e acabam por me instalar, se não em seu ser empírico, ao menos nesse eu imaginário no qual se entreteve consigo mesmo durante cinqüenta anos, ao mesmo tempo que o vulgarizava em obras. É somente então que o leitor ou o autor pode dizer com Paulhan: “Nesse instante ao menos, fui você”.[3] Crio Stendhal, sou Stendhal ao lê-lo, mas isso porque primeiro ele soube instalar-me dentro dele. A realeza do leitor é apenas imaginária, já que deve todo o seu poder a essa máquina infernal que é o livro, aparelho de criar significações. As relações do leitor com o livro se assemelham àqueles amores em que, no início, um dos dois dominava, porque tinha mais orgulho ou petulância; mas logo isso tudo desaba e é o outro, mais taciturno e sensato, que governa. O momento da expressão é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor. A linguagem falada é aquela que o leitor trazia consigo, é a massa das relações de signos estabelecidos com significações disponíveis, sem a qual, com efeito, ele não teria podido começar a ler, que constitui a língua e o conjunto dos escritos dessa língua, e é também a obra de Stendhal, uma vez que seja compreendida e se acrescente à herança da cultura. Mas a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova, estabelecendo no espírito do leitor, como um instrumento doravante disponível, a linguagem de Stendhal. Uma vez adquirida essa linguagem, posso perfeitamente ter a ilusão de tê-la compreendido por mim mesmo: é que ela me transformou e tornou-me capaz de compreendê-la. Retrospectivamente, com efeito, tudo se passa como se não tivesse havido linguagem; retrospectivamente, orgulho-me de compreender Stendhal a partir de meu sistema de pensamentos, e quando muito lhe concedo com parcimônia um setor desse sistema, como fazem os que pagam uma dívida antiga tomando emprestado do credor. Com o tempo, talvez, isso venha a ser verdade. Graças a Stendhal, talvez ultrapassemos Stendhal, mas ele terá cessado de nos falar, seus escritos terão perdido para nós sua virtude de expressão. Enquanto a linguagem funciona verdadeiramente, ela não é um simples convite, para aquele que escuta ou que lê, a descobrir nele mesmo significações que já estão aí. É o artifício

pelo qual o escritor ou o orador, tocando em nós essas significações, faz que emitam sons estranhos, que parecem a princípio falsos ou dissonantes, e depois nos alia tão bem a seu sistema de harmonia que doravante o consideramos como nosso. Então, dele a nós, não haverá mais que puras relações de espírito a espírito. Mas tudo isso começou pela cumplicidade entre a fala e seu eco, ou, para usar o termo enérgico que Husserl aplica à percepção de outrem, pelo "acasalamento" da linguagem.

A leitura é um confronto entre os corpos gloriosos e impalpáveis de minha fala e da fala do autor. É bem verdade, como dizíamos há pouco, que ela nos lança à intenção significante de outrem para além de nossos pensamentos próprios, assim como a percepção nos lança às coisas mesmas para além de uma perspectiva da qual só me dou conta depois. Mas esse poder de ultrapassar-me pela leitura, devo-o ao fato de ser sujeito falante, gesticulação lingüística, assim como minha percepção só é possível por meu corpo. Essa mancha de luz que se marca em dois pontos diferentes sobre minhas duas retinas, vejo-a como uma única mancha à distância porque tenho um olhar e um corpo ativo, que tomam diante das mensagens exteriores a atitude conveniente para que o espetáculo se organize, se escalone e se equilibre. Do mesmo modo, passo direto ao livro através da algaravia, porque montei dentro de mim esse estranho aparelho de expressão que é capaz não apenas de interpretar as palavras segundo as acepções aceitas e a técnica do livro segundo os procedimentos já conhecidos, mas também de deixar-se transformar por ele e dotar-se por ele de novos órgãos. Não se fará idéia do poder da linguagem enquanto não se tiver reconhecido essa linguagem operante ou constituinte que aparece quando a linguagem constituída, subitamente descentrada e privada de seu equilíbrio, ordena-se de novo para ensinar ao leitor – e mesmo ao autor – o que ele não sabia pensar nem dizer. A linguagem nos conduz às coisas mesmas na exata medida em que, antes de *ter* uma significação, ela é significação. Se só lhe concedemos sua função segunda, é que supomos dada a primeira, é que a elevamos a uma consciência da verdade da qual ela é em realidade a portadora, enfim, é que colocamos a linguagem antes da linguagem.

Procuraremos em outra parte precisar esse esboço e oferecer uma teoria da expressão e da verdade. Será preciso então esclarecer ou justificar a experiência da fala pelas aquisições do saber objetivo – psicologia, patologia da expressão e lingüística. Será preciso também confrontá-la com as filosofias que pensam ultrapassá-la e tratá-la como uma variedade dos puros atos de significação que a reflexão nos faria apreender integralmente. Nosso objetivo por ora não é esse. Queremos apenas introduzir essa pesquisa procurando mostrar o funcionamento da fala na literatura, reservando para uma outra obra explicações mais completas. No entanto, como é insólito começar o estudo da fala por sua função, digamos, mais complexa, e ir daí ao mais simples, temos de justificar o procedimento fazendo entrever que o fenômeno da expressão, tal como aparece na fala literária, não é uma curiosidade ou uma fantasia da introspecção à margem da filosofia ou da ciência da

linguagem, que o estudo objetivo da linguagem depara-se com ela tanto quanto a experiência literária, e que as duas pesquisas são concêntricas. Entre a ciência da expressão, se ela considera seu objeto por inteiro, e a experiência viva da expressão, se ela é bastante lúcida, como haveria corte? A ciência não está destinada a um outro mundo, mas a este; ela fala, afinal, das mesmas coisas que vivemos. Ela as constrói combinando as puras idéias que ela define, assim como Galileu construiu o deslizamento de um corpo num plano inclinado a partir do caso ideal da queda absolutamente livre. Mas, enfim, as idéias estão sempre sujeitas à condição de iluminar a opacidade dos fatos, e a teoria da linguagem deve abrir um caminho até a experiência dos sujeitos falantes. A idéia de uma linguagem possível se forma e se apóia sobre a linguagem atual que falamos, que somos, e a lingüística não é senão uma maneira metódica e mediata de esclarecer, por todos os outros fatos de linguagem, essa fala que se enuncia em nós, e à qual, em meio ao nosso trabalho científico, permanecemos ligados como por um cordão umbilical.

Há um desejo de desfazer-se dessa ligação. Seria agradável abandonar enfim a situação confusa e irritante de um ser que é aquilo de que fala, e ver a linguagem, a sociedade como se nelas não estivéssemos engajados, ver do ponto de vista de Sirius ou do entendimento divino – que não possui ponto de vista. Uma "eidética da linguagem", uma "gramática pura" como a que Husserl esboçava no início de sua carreira, ou então uma lógica que só conservasse das significações as propriedades de forma que justificam suas transformações, são duas maneiras, uma "platônica", a outra nominalista, de falar da linguagem sem fala, ou pelo menos de tal maneira que a significação dos signos que empregamos, retomada e redefinida, jamais exceda o que neles pusemos e neles sabemos encontrar. Quanto às palavras ou às formas que não admitem ser assim recompostas, elas não têm, por definição, nenhum sentido para nós, e o não-sentido [*non-sens*] não coloca problemas, pois a interrogação é apenas a espera de um sim ou de um não que a resolverão igualmente em enunciado. Há um desejo portanto de criar um sistema de significações deliberadas que traduza as das línguas em tudo o que elas têm de irrecusável e seja o invariante ao qual elas só acrescentam confusão e acaso. É em relação a ele que se poderia medir o poder de expressão de cada uma delas. Enfim, o signo retomaria sua pura função de índice, sem nenhuma mistura de significação. Mas ninguém mais pensa em fazer uma lógica da invenção, e mesmo aqueles que julgam possível exprimir depois, num algoritmo inteiramente voluntário, os enunciados adquiridos, não pensam que essa pura língua esgote a outra, nem suas significações a deles. Ora, como atribuiríamos ao não-sentido aquilo que, nas línguas empíricas, excede as definições do algoritmo ou da "gramática pura", se é nesse suposto caos que vão ser percebidas as novas relações que tornarão necessário e possível introduzir novos símbolos?

Uma vez integrado o novo e provisoriamente restabelecida a ordem, não se pode querer fazer repousar sobre si mesmo o sistema da lógica e da gramática pura.

Sabe-se doravante que, sempre na véspera de significar, ele nada significa por si mesmo, já que tudo o que ele exprime é retirado de uma linguagem de fato e de uma *omnitudo realitatis* que, por princípio, ele não abarca. O pensamento não pode se fechar nas significações que ele deliberadamente reconheceu, nem fazer delas a medida do sentido, nem tratar a fala e a língua comuns como simples exemplos dele, pensamento, pois é por elas afinal que o algoritmo quer dizer alguma coisa. Há pelo menos uma interrogação que não é apenas uma forma provisória do enunciado – aquela que o algoritmo dirige infatigavelmente ao pensamento do fato. Não há questão particular sobre o ser à qual não corresponda, nele, um sim ou um não que a conclua. Mas a questão de saber por que há questões, e como são possíveis esses não-seres que não sabem e gostariam de saber, não poderia encontrar resposta no ser.

A filosofia não é a passagem de um mundo confuso a um universo de significações fechadas. Ao contrário, ela começa com a consciência daquilo que corrói e faz ruir, mas também renova e sublima nossas significações adquiridas. Dizer que o pensamento, senhor de si mesmo, remete sempre a um pensamento mesclado de linguagem não é dizer que ele seja alienado, separado por ela da verdade e da certeza. Precisamos compreender que a linguagem não é um empecilho para a consciência, que para esta não há diferença entre o ato de alcançar a si mesma e o ato de se exprimir, e que a linguagem, no estado nascente e vivo, é o gesto de retomada e de recuperação que me reúne a mim mesmo e aos outros. Precisamos pensar a consciência *nos* acasos da linguagem, como impossível sem seu contrário.

A psicologia nos faz redescobrir com o "eu falo" uma operação, relações e uma dimensão que não são as do pensamento, no sentido ordinário do termo. Já "eu penso" significa: há um certo lugar chamado "eu", onde fazer e saber que se faz não são diferentes, onde o ser se confunde com sua própria revelação, onde portanto nenhuma intrusão do exterior é sequer concebível. Esse eu não poderia *falar*. Aquele que fala entra num sistema de relações que o supõem e o tornam aberto e vulnerável. Certos doentes crêem que alguém fala dentro da cabeça deles ou de seu corpo, ou então que um outro lhes fala quando são eles mesmos que articulam ou esboçam as palavras. Não importa o que se pense das relações entre o doente e o homem sadio, o fato é que a fala, em seu exercício normal, deve ser de tal natureza que nossas variações doentias sejam e permaneçam a todo instante possíveis. É preciso que haja em seu centro algo que a torne suscetível a essas alienações. Se disserem que há no doente sensações estranhas ou confusas de seu corpo, ou, como diziam, "distúrbios da cenestesia", isso equivale tão-somente a inventar uma entidade ou uma palavra em vez de tornar compreensível o acontecimento, equivale, como se diz, a batizar a dificuldade. Examinando melhor, percebe-se que os "distúrbios da cenestesia" emitem ramificações por toda parte e que uma cenestesia alterada é também uma mudança de nossas relações com os outros. Falo e acredito que meu coração fala, falo e acredito que me falam, falo e acredito que alguém fala dentro de mim ou que alguém

sabia o que eu ia dizer antes que o dissesse – todos esses fenômenos freqüentemente associados devem ter um centro comum. Os psicólogos o encontram em nossas relações com os outros. "O doente tem a impressão de estar sem fronteira diante dos outros (...) o que a observação mostra é estritamente a incapacidade de manter a distinção entre o ativo e o passivo, entre o eu e o outro".[4] Esses distúrbios da fala estão ligados a um distúrbio do próprio corpo e da relação com os outros. Mas como compreender essa ligação? É que o falar e o compreender são os momentos de um único sistema eu-outrem, e o portador desse sistema não é um "eu" puro (que veria dentro dele apenas um de seus objetos de pensamento e se colocaria *diante de*), é o "eu" dotado de um corpo e continuamente ultrapassado por esse corpo, que às vezes lhe rouba seus pensamentos para atribuí-los a si ou para imputá-los a um outro. Por minha linguagem e por meu corpo, sou acomodado ao outro. A distância mesma que o sujeito normal coloca entre si e o outro, a clara distinção entre o falar e o ouvir são uma das modalidades do sistema dos sujeitos encarnados. A alucinação verbal é uma outra modalidade. Se acontece de o doente crer que lhe falam, quando na verdade é ele que fala, o princípio dessa alienação se acha na situação de todo homem: como sujeito encarnado, estou exposto ao outro, assim como o outro está exposto a mim mesmo, e me *identifico* a ele que fala diante de mim. Falar e ouvir, ação e percepção só são para mim operações completamente diferentes quando reflito e decomponho as palavras pronunciadas em "influxos motores" ou em "momentos de articulação", as palavras ouvidas em "sensações e percepções" auditivas. Quando falo, não *represento* a mim mesmo *movimentos* por fazer: todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem. Mais ainda: não é sequer a palavra por dizer que eu viso, nem mesmo a frase, é a pessoa, falo a ela segundo o que ela é, com uma segurança às vezes prodigiosa, uso palavras, torneios que ela pode compreender ou às quais pode ser sensível, e, se eu tiver tato, minha fala é ao mesmo tempo órgão de ação e de sensibilidade, essa mão tem olhos em sua extremidade. Quando escuto, cabe dizer não que tenho a *percepção auditiva* dos sons articulados, mas que o discurso se fala dentro de mim; ele me interpela e eu ressôo, ele me envolve e me habita a tal ponto que não sei mais o que é meu, o que é dele. Em ambos os casos, projeto-me no outro, introduzo-o em mim, nossa conversação assemelha-se à luta de dois atletas nas duas pontas da única corda. O "eu" que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro. "Há na linguagem, uma ação dupla, a que nós mesmos fazemos e a que fazemos o *socius* fazer, representando-o dentro de nós mesmos".[5] A todo instante ela me lembra que, "monstro incomparável" no silêncio, sou, ao contrário, através da fala, posto em presença de *um outro eu mesmo* que recria cada instante de minha linguagem e me sustenta igualmente no ser. Não há fala (e, em última instância, personalidade) senão para um "eu" que traz em si esse germe de despersonalização.

[6] Falar e compreender não supõem somente o pensamento, mas, de maneira mais essencial e como fundamento do próprio pensamento, o poder de deixar-se desfazer e refazer por um outro atual, por vários outros possíveis e, presumivelmente, por todos. E a mesma transcendência da fala que encontramos em seu uso literário já está presente na linguagem comum tão logo não me contento com a linguagem feita, que na verdade é uma maneira de me calar, e falo verdadeiramente a alguém. A linguagem, simples desenrolar de imagens, a alucinação verbal, simples exuberância dos centros de imagens, na antiga psicologia, ou então, naqueles que a combatiam, simples produto de um puro poder de pensar, é agora a pulsação de minhas relações comigo mesmo e com o outro.

Mas a psicologia analisa o homem falante, e assim é muito natural que ela enfatize a expressão de nós mesmos na linguagem. Mas isso não prova que a função primeira da linguagem seja essa. Se quero comunicar-me com o outro, primeiro preciso dispor de uma língua que nomeie coisas visíveis para ele e para mim. As análises do psicólogo supõem como dada essa função primordial. Se considerássemos a linguagem não mais como meio das relações humanas mas como expressão de coisas, não mais em seu uso vivo mas, como o lingüista, em toda a sua história e como uma realidade exposta diante de nós, as análises do psicólogo, assim como as reflexões do escritor, poderiam perfeitamente ser vistas como superficiais em relação a essa realidade. É nesse ponto que a ciência nos reserva um de seus paradoxos. Pois é justamente ela que nos reconduz mais seguramente ao sujeito falante.

Tomemos como texto a famosa página em que Valéry exprime tão bem o que há de opressivo para o homem que reflete sobre a história da linguagem. "*O que é a realidade?* pergunta-se o filósofo; e *o que é a liberdade?* Ele se põe no estado de ignorar a origem ao mesmo tempo metafórica, social, estatística desses nomes, cuja passagem para sentidos indefiníveis permitirá que seu espírito produza as combinações mais profundas e mais delicadas. Para ele não basta resolver a questão pela simples história de um vocábulo através dos tempos, pois o detalhe dos equívocos, dos empregos figurados, das locuções singulares, cuja quantidade e incoerência tornam uma palavra tão complexa e misteriosa quanto um ser, atiça como um ser uma curiosidade quase ansiosa, furta-se a toda análise em termos finitos e, criatura fortuita de necessidades simples, antigo expediente de comércios vulgares e das trocas imediatas, eleva-se ao altíssimo destino de excitar toda a capacidade interrogativa e todos os recursos de respostas de um espírito maravilhosamente atento."[7]

É bem verdade que a reflexão é primeiro reflexão sobre as palavras, mas Valéry acreditava que as palavras não contêm senão a soma dos contra-sensos e dos mal-entendidos que as elevaram de seu sentido próprio a seu sentido figurado, e que a interrogação do homem que reflete cessaria se ele se desse conta dos acasos que

reuniram na mesma palavra significações inconciliáveis. Isso equivalia ainda a conceder demais ao racionalismo, ficar a meio caminho na tomada de consciência do acaso. Havia, por trás desse nominalismo, uma extrema confiança no saber, já que Valéry acreditava ser pelo menos possível uma história das palavras capaz de decompor inteiramente seu sentido e de eliminar como falsos problemas os problemas colocados por sua ambigüidade. Ora, o paradoxo é que a história da língua, se ela é feita de demasiados acasos para admitir um desenvolvimento lógico, não produz nada no entanto que não seja motivado – pois mesmo se cada palavra, segundo o dicionário, oferece uma grande diversidade de sentidos, nós vamos direto àquele que convém à frase dada (e, se algo subsiste de sua ambigüidade, fazemos disso ainda um meio de expressão), havendo enfim sentido para nós que herdamos palavras tão gastas e expostas pela história aos deslocamentos semânticos menos previsíveis. Falamos e compreendemos, pelo menos à primeira abordagem. Se estivéssemos encerrados nas significações inconciliáveis que as palavras podem adquirir de sua história, não teríamos sequer a idéia de falar, a vontade de expressão sucumbiria. Assim, a linguagem não é, no instante em que funciona, o simples resultado do passado que ela arrasta atrás de si, essa história é o vestígio visível de um poder que ela, história, não anula. Mas como renunciamos ao fantasma de uma linguagem pura ou de um algoritmo que concentraria em si o poder expressivo e apenas o emprestaria às linguagens históricas, precisamos encontrar na história mesma, em plena desordem, aquilo que torna não obstante possível o fenômeno da comunicação e do sentido.

Aqui as aquisições das ciências da linguagem são decisivas. Valéry atinha-se à alternativa do filósofo que crê alcançar por reflexão significações puras e tropeça nos mal-entendidos acumulados pela história das palavras. A psicologia e a lingüística estão em via de mostrar pelos fatos que é possível renunciar à filosofia eternitária sem cair no irracionalismo. Saussure mostra admiravelmente que, se as palavras e, de maneira mais geral, a língua, consideradas através do tempo – ou, como ele diz, segundo a diacronia –, oferecem de fato o exemplo de todos os deslocamentos semânticos, não é a história da palavra ou da língua que faz o sentido atual delas, não é a etimologia que me dirá, por exemplo, o que significa atualmente o *pensamento*. A maioria dos sujeitos falantes ignora a etimologia – ou melhor, em sua forma popular ela é imaginária, projeta numa história fictícia o sentido atual das palavras, não explica esse sentido, antes o supõe. Quaisquer que sejam os acasos e as confusões que o francês percorreu em sua trajetória, e dos quais se pode, dos quais se deve reconstituir o desenrolar titubeante, o fato é que falamos e dialogamos, esse caos é retomado em nossa vontade de nos exprimirmos e de compreendermos aqueles que são membros de nossa comunidade lingüística. No presente, ou sincronicamente, o uso atual não se reduz às fatalidades legadas pelo passado, e Saussure inaugura, ao lado da lingüística da *língua*, que a faria ser vista, no limite, como um caos de acontecimentos, uma lingüística da *fala*, que deve mostrar em si, a cada momento,

uma ordem, um sistema, uma totalidade sem os quais a comunicação e a comunidade lingüística seriam impossíveis. Os sucessores de Saussure perguntam-se mesmo se seria possível simplesmente justapor a visão sincrônica e a visão diacrônica – ou se, como afinal cada uma das fases que o estudo longitudinal descreve foi um momento vivo da fala, voltado para a comunicação, cada passado um presente voltado para o futuro, como as exigências expressivas de um instante sincrônico e a ordem que elas impõem não poderiam se desenvolver num lapso de tempo, seria possível definir, ao menos para uma fase da diacronia, um certo sentido das transformações prováveis, uma *lei de equilíbrio* ao menos provisória, até que esse equilíbrio, uma vez atingido, coloque por sua vez novos problemas que irão lançar a língua num novo ciclo de desenvolvimento...[8] Em todo caso, Saussure tem o imenso mérito de dar o passo que libera a história do historicismo e torna possível uma nova concepção da razão. Embora cada palavra, cada forma de uma língua, tomadas separadamente, recebam ao longo de sua história uma série de significações discordantes, não há equívoco na língua total considerada em cada um de seus momentos. As mutações de cada aparelho significante, por inesperadas que pareçam se vistas isoladamente, são solidárias das de todos os outros, e isso faz que o conjunto permaneça veículo de uma comunicação. A história *objetiva* era – toda história continua sendo para Saussure – uma análise que decompõe a linguagem e, em geral, as instituições e as sociedades num número infinito de acasos. Mas ela não pode ser nossa única abordagem da linguagem. Nesse caso a linguagem se tornaria uma prisão, condicionaria inclusive o que se pode dizer a seu respeito e, sempre suposta no que se diz dela, não seria capaz de nenhum esclarecimento. A própria ciência da linguagem, envolvida em seu estado presente, não poderia obter uma verdade da linguagem, e a história objetiva se destruiria ela própria.[9] Com Saussure, esse envolvimento da linguagem pela linguagem é justamente o que salva a racionalidade, porque ele não é mais comparável ao movimento objetivo do observador, que compromete sua observação dos outros movimentos; ele atesta, ao contrário, entre mim que falo e a linguagem de que falo, uma afinidade permanente. Há um "eu falo" que resolve a dúvida em relação à linguagem, assim como o "eu penso" resolvia a dúvida universal. Tudo que digo da linguagem a supõe, mas isso não invalida o que digo, isso revela apenas que a linguagem se toca e se compreende ela mesma, isso mostra apenas que ela não é objeto, que ela é suscetível de uma retomada, que ela é acessível do interior. E se considerássemos no presente as línguas do passado, se conseguíssemos recuperar o sistema de fala que elas foram em cada um dos momentos de sua história, então, por trás das circunstâncias incontestáveis que as modificaram – o desgaste das formas, a decadência fonética, o contágio de outros falares, as invasões, os costumes da Corte, as decisões da Academia –, reencontraríamos as motivações coerentes segundo as quais esses acasos foram incorporados a um sistema de expressão suficiente. A história da linguagem conduz ao ceticismo enquanto é história objetiva, pois esta faz cada um de seus momentos

ser visto como um acontecimento puro e se encerra ela mesma no momento em que se escreve. Mas esse presente revela-se subitamente como presença em um sistema de expressão, e com isso todos os outros presentes também. Então, no avesso dos acontecimentos, desenha-se a série de sistemas que sempre buscaram a expressão. A subjetividade inalienável de minha fala me torna capaz de compreender essas subjetividades extintas das quais a história objetiva me dava apenas os vestígios. Uma vez que falo e posso aprender na troca com outros sujeitos falantes o que é o sentido de uma linguagem, então a história mesma da linguagem não é somente uma série de acontecimentos exteriores um ao outro e exteriores a nós. A objetividade pura conduzia à dúvida. A consciência radical da subjetividade me faz redescobrir outras subjetividades, e assim uma verdade do passado lingüístico. Os acasos foram retomados interiormente por uma intenção de comunicar que os transforma em sistema de expressão, eles o são ainda hoje no esforço que faço para compreender o passado da língua. A história exterior é acompanhada de uma história interior que, de sincronia em sincronia, dá um sentido comum pelo menos a certos ciclos de desenvolvimento. O recurso à fala, à língua vivida, esse subjetivismo metódico anula o "absurdismo" de Valéry, conclusão inevitável do saber enquanto se considerava a subjetividade apenas como um resíduo, como uma confluência de acasos, isto é, do exterior. A solução das dúvidas relativas à linguagem não se acha no recurso a uma língua universal que dominaria a história, mas naquilo que Husserl chamará o "presente vivo" numa fala, variante de toda fala que se disse antes de mim e também modelo para mim do que elas foram...

Resta compreender esse sentido sincrônico da linguagem. Isso exige uma inversão de nossos hábitos. Justamente porque falamos, somos levados a pensar que nossas formas de expressão convêm às coisas mesmas e buscamos nos falares estrangeiros o equivalente daquilo que é tão bem expresso pelo nosso. Mesmo o rigoroso Husserl, ao estabelecer, no início de sua carreira, os princípios de uma "gramática pura", pedia que se fizesse a lista das formas fundamentais da linguagem, após o que se poderia determinar "como o alemão, o latim, o chinês exprimem *a* proposição de existência, *a* proposição categórica, *a* premissa hipotética, *o* plural, *as* modalidades do possível, do verossímil, *o* não etc.". "Não podemos nos desinteressar da questão de saber se o gramático se contentará com suas idéias pessoais e pré-científicas sobre as formas de significação, com as representações empíricas que tal gramática histórica lhe fornece, ou se tem sob os olhos o puro sistema das formas numa formulação cientificamente determinada e teoricamente coerente, isto é, a de nossa teoria das formas de significação."[10] Husserl esquecia apenas uma coisa, que não basta, para alcançar a gramática universal, sair da gramática latina, que a lista que ele apresenta das formas de significação possíveis traz a marca da linguagem que ele falava.

Parece-nos sempre que os processos de experiência codificados em nossa língua seguem as articulações mesmas do ser, porque é através dela que aprendemos a visá-lo, e assim, querendo pensar a linguagem, isto é, reduzi-la à condição de uma coisa

diante do pensamento, corremos sempre o risco de tomar por uma intuição do ser da linguagem os processos pelos quais nossa linguagem procura determinar o ser. Mas que dizer quando a ciência da linguagem – que em verdade não é senão uma experiência da fala mais variada e estendida ao falar dos outros – nos ensina não apenas que os outros não admitem as categorias de nossa língua, como também que estas são uma expressão retrospectiva e não essencial de nosso próprio poder de falar? Não há análise gramatical que descubra elementos comuns a todas as línguas, e cada língua não contém necessariamente o equivalente dos modos de expressão que se acham nas outras – é a entonação que significa a negação em peul [língua da África tropical], o dual do grego antigo é confundido em francês com o plural, o aspecto russo não tem equivalente em francês e, em hebraico, a forma que se chama futuro serve para marcar o passado nas narrações, enquanto a forma nomeada pretérito pode servir de futuro, o indo-europeu não tinha passivo nem infinitivo, o grego moderno ou o búlgaro perderam seu infinitivo[11] –, não se pode reduzir a um sistema os processos de expressão de *uma* língua, e as significações lexicais e gramaticais, confrontadas ao uso vivo, nunca passam de aproximações. Impossível marcar em francês onde terminam os semantemas ou as palavras, onde começam os simples morfemas: o *quidi* da língua falada (*j'ai faim*, *qu'il dit* [tenho fome, ele diz]) começou por ser feito de palavras: no uso, não é mais que um morfema. O pronome e o auxiliar de *il a fait* [ele fez] começaram por ser semantemas: atualmente não têm outro valor senão o do aumento, do sigma e da desinência do aoristo grego. *Je, tu, il, me, te, le* [eu, tu, ele, me, te, o] começaram por ser palavras e o são ainda em alguns casos quando são empregados isoladamente (*Je le dis* [Eu *o* digo]), mas toda vez que aparecem soldados a seu verbo, como em *je dis*, *tu dis*, *il dit* [eu digo, tu dizes, ele diz] (pronunciados *jedi, tudi, idi*), não são nada mais que o *o* final do latim *dico*, podem ser tratados como uma espécie de flexão do verbo na parte anterior e não têm mais a dignidade de semantemas. O gênero das palavras em francês praticamente só tem existência pelo artigo que o sustenta: nas palavras que começam por uma vogal e onde a elisão oculta o gênero do artigo, o gênero da própria palavra torna-se flutuante e pode inclusive mudar. O ativo e o passivo não são na língua falada aquelas entidades que os gramáticos definem, e o segundo quase nunca é o inverso do primeiro: vemo-lo invadir a conjugação ativa e nele encravar um passado com o verbo ser que dificilmente se deixa reduzir ao sentido canônico do passivo. As próprias categorias do nome, do verbo e do adjetivo avançam uma sobre a outra. “Um sistema morfológico jamais compreende senão um número restrito de categorias que se impõem e que dominam. Mas em cada sistema há sempre outros sistemas que se introduzem e que se cruzam, representando, ao lado das categorias gramaticais plenamente desenvolvidas, outras categorias em via de desaparecer ou, ao contrário, em via de se formar”.[12] Ora, esses fatos de uso podem ser compreendidos de duas maneiras. Podemos continuar a pensar que se trata aí apenas de contaminações, de desordens, de acasos inseparáveis da existência

no mundo, e conservaremos contra qualquer razão a concepção clássica da expressão, segundo a qual a clareza da linguagem vem da pura relação de denotação que se poderia em princípio estabelecer entre signos [?] e significações límpidos. Mas então deixaremos talvez escapar o que constitui o essencial da expressão. Pois, enfim, sem ter feito a análise ideal de nossa linguagem, e a despeito das dificuldades que ela enfrenta, compreendemo-nos na linguagem existente. Não é ela portanto, no centro do espírito, que funda e torna possível a comunicação. A cada momento, sob o sistema da gramática oficial, que atribui a tal signo tal significação, vemos transparecer um outro sistema expressivo que contém o primeiro e procede de modo diferente que ele: a *expressão*, aqui, não está ordenada ponto por ponto ao exprimido; cada um de seus elementos só se precisa e só recebe a existência lingüística por aquilo que recebe dos outros e pela modulação que imprime a todos os outros. É o todo que tem um sentido, não cada'' parte. A partícula αv do grego clássico não é apenas intraduzível em francês, ela é indefinível no próprio grego. Trata-se, juntamente com todos os morfemas (e vimos que o limite do semantema e do morfema é indeciso), não de palavras, mas de "coeficientes", de "expoentes"[13] ou ainda de "ferramentas lingüísticas" que possuem menos uma significação do que um *valor de emprego*. Cada um deles não tem poder significante que se possa isolar, e no entanto, reunidos na fala, ou, como se diz, na cadeia verbal, compõem juntos um sentido irrecusável. A clareza da linguagem não está por trás dela, numa gramática universal que traríamos conosco, está diante dela, naquilo que os gestos infinitesimais de cada garatuja no papel, de cada inflexão vocal, mostram no horizonte como sentido deles. Para a fala assim compreendida, a idéia mesma de uma *expressão consumada* é quimérica: o que assim chamamos é a comunicação bem sucedida. Mas ela somente o será se quem escuta, em vez de seguir a cadeia verbal elo por elo, retomar por sua conta e ultrapassa, consumando-a, a gesticulação lingüística do outro.[14]

Parece-nos que, em francês, *l'homme que j'aime* [o homem que eu amo] exprime mais que o inglês *the man I love*. Mas, observa profundamente Saussure, isso é porque falamos francês. Parece-nos muito natural dizer: *Pierre frappe Paul* [Pedro bate em Paulo], a ação de um sobre o outro sendo explicada e expressa pelo verbo transitivo. Mas isso é ainda porque falamos francês. Essa construção não é, em si, mais expressiva que uma outra; poderíamos mesmo dizer que ela o é menos, o único morfema que indica a relação entre Pedro e Paulo sendo aqui, como diz Vendryès, um morfema zero.[15] *The man I love* não é menos eloqüente para um inglês. "Pelo simples fato de que se compreende um complexo lingüístico (...), essa seqüência de termos é a expressão adequada do pensamento".[16] Precisamos portanto nos desfazer do hábito que temos de "subentender" o pronome relativo em inglês: isso é falar francês em inglês, não é falar inglês. Nada está subentendido na frase inglesa a partir do momento em que ela é compreendida – ou melhor, *não há senão subentendidos numa língua qualquer que ela seja, a idéia mesma de uma expressão*

adequada, de um significante que viria cobrir exatamente o significado, enfim, a idéia de uma comunicação integral é inconsistente.[17] Não é depositando *todo* o meu pensamento em *palavras* nas quais os outros viriam captá-lo que me comunico com eles, é compondo – com minha garganta, com minha voz, com minha entonação, e também obviamente com as palavras, com as construções que prefiro, com o tempo que decido dar a cada parte da frase – um enigma tal que comporte apenas uma solução e que o outro, acompanhando em silêncio essa melodia recortada por mudanças de claves, por picos e quedas, passe a tomá-lo como seu e a dizê-lo comigo, o que significa compreender. Vendryès observa com profundidade: "Para fazer o leitor sentir o contrário de uma impressão dada, não basta juntar uma negação às palavras que a traduzem. Pois não se suprime assim a impressão que se quer evitar: evocamos a imagem acreditando bani-la... O morfema gramatical não se confunde com o que se poderia chamar de morfema 'de expressão'".[18] Há denegações que confessam. O sentido está para além da letra, o sentido é sempre irônico. Nos casos em que nos parece que o exprimido é ele mesmo alcançado, direta ou prosaicamente, e que há mais gramática do que estilo, isso acontece somente porque o gesto é habitual, porque a retomada por nós é imediata, não exigindo nenhum remanejamento de nossas operações ordinárias. Ao contrário, os casos em que precisamos encontrar na frase do momento a regra das equivalências e das substituições que ela admite, na linguagem sua própria chave, e na cadeia verbal seu sentido, são aqueles pelos quais podemos compreender os fatos mais ordinários da linguagem.

Há assim uma primeira reflexão, pela qual separo a significação dos signos, mas ela solicita uma segunda reflexão que me faça reencontrar, mais aquém dessa distinção, o funcionamento efetivo da fala.

O que chamo significação só me aparece como pensamento sem nenhuma mistura de linguagem graças exatamente à linguagem que me orienta para o exprimido; e o que chamo signo e reduzo à condição de um invólucro inanimado, ou de uma manifestação exterior ao pensamento, aproxima-se tanto quanto quisermos da significação tão logo o considero disposto a funcionar na linguagem viva. "A visada (*die Meinung*) não se encontra fora das palavras, ao lado delas; mas pela fala (*redend*) realizo constantemente um ato de visada interno, que se funde com as palavras e, por assim dizer, as anima. O resultado dessa animação é que as palavras e toda a fala encarnam, por assim dizer, a visada nelas próprias e a carregam, encarnada nelas, como sentido".[19] Antes que a linguagem carregue as significações que nos ocultam sua operação tanto quanto a revelam, e que, uma vez nascidas, parecerão simplesmente coordenadas a signos inertes, é preciso que ela secrete por seu arranjo interno um certo sentido originário do qual as significações serão extraídas; é preciso que haja um estudo que se coloque abaixo da linguagem constituída e considere as modulações da fala, a cadeia verbal, como expressivas por elas

mesmas,[20] e ponha em evidência, aquém de toda nomenclatura estabelecida, o "valor lingüístico" imanente aos atos de fala. Aproximamo-nos dessa camada primordial ao definir os signos, com Saussure, não como os representantes de certas significações, mas como meios de diferenciação da cadeia verbal e da fala, como "entidades opositivas, relativas e negativas".[21] Uma língua é menos uma soma de signos (palavras e formas gramaticais e sintáticas) do que um meio metódico de discriminar signos uns dos outros, e de construir assim um universo de linguagem, do qual dizemos posteriormente – quando é bastante preciso para cristalizar uma intenção significativa e fazê-la renascer no outro – que ele exprime um universo de pensamento, no momento em que lhe dá existência no mundo e retira do "caráter transitivo de fenômenos interiores um pouco de ação renovável e de existência independente" (Valéry). "Na língua não há senão diferenças sem termos positivos. Quer tomemos o significado ou o significante, a língua não comporta nem idéias nem sons que preexistiriam ao sistema lingüístico, mas apenas diferenças conceituais e diferenças fônicas resultantes desse sistema."[22] O francês não é a palavra *soleil* [sol], mais a palavra *ombre* [sombra], mais a palavra *terre* [terra], mais um número indefinido de outras palavras e de formas, cada uma dotada de seu sentido próprio – é a configuração que desenham todas essas palavras e todas essas formas segundo suas regras de emprego lingüístico, e que se mostraria de maneira evidente se não soubéssemos ainda o que elas querem dizer, se nos limitássemos, como a criança, a assinalar seu vaivém, sua recorrência, a maneira como elas se freqüentam, se atraem ou se repelem, e constituem juntas uma melodia de um estilo definido. Observou-se com freqüência que é impossível, num momento dado, fazer o inventário de um vocabulário – seja o de uma criança, de um indivíduo ou de uma língua. Deve-se contar como palavras distintas as que se formam por um procedimento mecânico a partir de uma mesma palavra original? Deve-se contar essa palavra que é ainda compreendida, mas que é raramente empregada, e que está à margem do uso? Do mesmo modo que o campo visual, o campo lingüístico de um indivíduo termina no indistinto. Falar não é ter à disposição um certo número de signos, mas possuir a língua como princípio de distinção, qualquer que seja o número de signos que este nos permita especificar. Há línguas em que não se pode dizer: "sentar-se ao sol",[23] porque elas dispõem de palavras particulares para designar a irradiação da luz solar, e reservam a palavra "sol" para o astro mesmo. Isso quer dizer que o valor lingüístico dessa palavra só é definido pela presença ou a ausência de outras palavras ao lado dela. E, como se pode dizer a mesma coisa destas, vemos que *a linguagem nunca diz nada, ela inventa uma gama de gestos que apresentam entre si diferenças suficientemente claras para que a conduta da linguagem, à medida que se repete, se recorta e se confirma ela própria, nos forneça de maneira irrecusável a feição e os contornos de um universo de sentido*. Mais ainda: as palavras, as formas mesmas, para uma análise orientada como essa, logo

aparecem como realidades segundas, resultados de uma atividade de diferenciação mais originária. As sílabas, as letras, os torneios e as desinências são os sedimentos de uma primeira diferenciação que, desta vez, precede sem dúvida nenhuma a relação entre signo e significação, pois é ela que torna possível a distinção mesma dos signos: os fonemas, verdadeiros fundamentos da fala, já que se descobrem pela análise da língua falada e não têm existência oficial nas gramáticas e nos dicionários, por si mesmos *não querem dizer nada* que se possa designar. Mas, justamente por essa razão, eles representam a forma originária do significar, eles nos fazem assistir, por baixo da linguagem constituída, à operação prévia que torna simultaneamente possíveis as significações e os signos discretos. Como a própria língua, eles constituem um sistema, isto é, são menos um número finito de utensílios do que uma maneira típica de modular, uma capacidade inesgotável de diferenciar um gesto lingüístico de um outro, e finalmente, à medida que as diferenças são mais precisas, mais sistemáticas, aparecem em situações elas mesmas melhor articuladas, e sugerem de maneira sempre crescente que tudo isso obedece a uma ordem interna, capacidade de mostrar à criança o que era visado pelo adulto.

Talvez se veja melhor de que maneira a linguagem significa se a considerarmos no momento em que ela inventa um meio de expressão. Sabe-se que em francês o acento cai sempre na última sílaba, exceto nas palavras que acabam por um *e* mudo, e que em latim o acento cai na penúltima sílaba quando ela é longa (*amícus*), na precedente se a penúltima é breve (án< *i* >*ma*). O sistema de flexões do latim só podia evidentemente subsistir se as finais permanecessem perceptíveis. Ora, justamente porque não eram acentuadas, elas enfraqueceram. A língua primeiro tentou *repará-las*, enxertando nas palavras francesas restos de flexões latinas que permaneceram mais vivas: daí as desinências em "*ons*" e em "*ez*" das duas primeiras pessoas do plural; daí certos particípios passados em "*u*" derivados das terminações latinas em *utus*, bastante raros (*lu* [lido], *vu* [visto], *tenu* [agarrado], *rompu* [rompido][24]). Isso não foi suficiente e a decadência prosseguiu. Chega um momento em que o que era ruína torna-se maquete, em que o desaparecimento das finais do latim, sinal de decadência, é percebido pelos sujeitos falantes como expressão de um princípio novo. Há um momento em que o acento latino, permanecendo sobre a sílaba onde sempre havia estado, muda no entanto de lugar pelo desaparecimento das seguintes. "O lugar do acento viu-se alterado sem que se tivesse tocado nele".[25] O acento na última sílaba é então retido como *regra*, já que invade inclusive as palavras de empréstimo que nada deviam ao latim, ou mesmo as que só vinham dele pela escrita (*facile, consul, ticket, burgrave*[26]). Com essa espécie de decisão da língua, tornava-se necessário um sistema que não fosse mais baseado na flexão mas no emprego generalizado da preposição e do artigo. A língua francesa então se apodera de palavras que tinham sido plenas e as esvazia para fazer delas preposições (como *chez*, [em casa de], *pendant* [durante], *vu* [visto], *excepté*

[exceto], *malgré* [apesar de], *sauf* [salvo], *plein* [cheio][27]). De que maneira compreender esse momento fecundo da língua, que transforma um acaso em razão e, de um modo de falar que desaparecia, faz de repente um novo, mais eficaz, mais expressivo, como o refluxo do mar após uma onda excita e faz crescer a onda seguinte? Esse acontecimento é demasiado hesitante para que imaginemos algum espírito da língua ou algum decreto dos sujeitos falantes que seja responsável por ele. Mas também é demasiado sistemático, ele supõe demasiada conivência entre diferentes fatos de detalhe para o reduzirmos à soma das mudanças parciais. O acontecimento tem um interior, embora não seja a interioridade do conceito. "O sistema jamais é modificado diretamente; em si mesmo, ele é imutável, somente alguns elementos são alterados sem consideração à solidariedade que os liga ao todo. É como se um dos planetas que gravitam em torno do sol mudasse de dimensão e de peso: esse fato isolado teria conseqüências gerais e deslocaria o equilíbrio do sistema solar inteiro".[28] Acrescentemos apenas que o novo equilíbrio do sistema solar não seria senão o resultado das ações exercidas e sofridas por cada uma de suas partes, e que ele poderia ser menos rico de conseqüências, menos produtivo e, por assim dizer, de menor qualidade que aquele ao qual sucederia. Ao contrário, os modos de expressão do francês que vêm substituir os do latim têm por efeito restabelecer um poder de expressão ameaçado. O que sustenta a invenção de um novo sistema de expressão é portanto o ímpeto dos sujeitos falantes que querem se compreender e que retomam como uma nova maneira de falar os restos gastos de um outro modo de expressão. A língua é inteiramente acaso e inteiramente razão, porque não há sistema expressivo que siga um plano e que não tenha sua origem num dado acidental qualquer, mas também não há acidente que se torne instrumento lingüístico sem que a linguagem tenha insuflado nele o valor de uma nova maneira de falar, tratando-o como exemplo de uma "regra" futura que se aplicará a todo um setor de signos. E nem mesmo devemos colocar em dois [?] distintos o fortuito e o racional, como se os homens trouxessem a ordem e os acontecimentos, a desordem. A própria vontade de expressão é ambígua e contém um fermento que trabalha para modificá-la: cada língua, diz por exemplo Vendryès,[29] é submetida a cada momento às necessidades gêmeas e contrárias da expressividade e da uniformidade. Para que uma maneira de falar seja compreendida, é preciso que ela seja natural, que seja aceita de um modo geral; o que supõe, enfim, que encontre seu análogo em outras construções de linguagem formadas segundo o mesmo padrão. Mas é preciso ao mesmo tempo que ela não seja habitual a ponto de tornar-se indistinta, é preciso que ela seja notada ainda por aquele que a ouve, e todo o seu poder de expressão vem do fato de que ela *não é* idêntica a suas concorrentes. Exprimir-se é portanto um empreendimento paradoxal, uma vez que supõe um fundo de expressões aparentadas, já estabelecidas, e que sobre esse fundo a forma empregada se destaque, permaneça suficientemente nova para chamar a atenção. Trata-se de uma operação que tende à sua própria

destruição, uma vez que se suprime à medida que se propaga, e se anula se não se propaga. Assim, não se poderia conceber uma expressão que fosse definitiva, pois as próprias virtudes que a tornam geral a tornam ao mesmo tempo insuficiente. Assim que a fala se apropria dela, assim que esta se torna *viva*, a língua artificial melhor concebida torna-se irregular e enche-se de exceções.[30] As línguas só são tão sensíveis às intervenções da história geral e a seu próprio desgaste porque são secretamente ávidas de mudanças que lhes dêem o meio de tornarem-se expressivas de novo.[31] Há portanto, com certeza, um interior da linguagem, uma intenção de significar que anima os acidentes lingüísticos e faz da língua, a cada momento, um sistema capaz de coincidir consigo e de confirmar a si mesmo. Mas essa intenção se enfraquece à medida que se efetua; para que seu desejo se realize, é preciso que não se realize por completo e, para que uma coisa seja dita, é preciso que jamais seja dita absolutamente. O poder expressivo de um signo se deve ao fato de fazer parte de um sistema e coexistir com outros signos, e não ao fato de ter sido instituído por Deus ou pela Natureza para designar uma significação. Além do mais, mesmo esse sentido lingüístico ou esse valor de uso, essa lei eficaz do sistema que fundam a significação, não são de início apreendidos por sujeitos pensantes; são praticados por sujeitos falantes, e só estão presentes nos acidentes históricos que lhes sugeriram essa significação e se tornarão *exemplos* para os gramáticos como o caráter de um homem está presente em seus gestos e em sua escrita antes de qualquer psicologia, ou como a definição geométrica do círculo está presente em minha visão de seu aspecto circular. A significação dos signos é primeiro sua configuração no uso, o estilo das relações inter-humanas que deles emana; e somente a lógica cega e involuntária das coisas percebidas, inteiramente ligada à atividade de nosso corpo, pode nos fazer entrever o espírito anônimo que inventa, no coração da língua, um novo modo de expressão. As coisas percebidas não seriam para nós irrecusáveis, presentes em carne e osso, se elas não fossem inesgotáveis, jamais inteiramente dadas; não teriam o ar de eternidade que nelas reconhecemos se não se oferecessem a uma inspeção que em momento nenhum pode terminar. A expressão jamais é absolutamente expressão, o exprimido jamais é completamente exprimido; à linguagem é essencial que a lógica de sua construção jamais seja das que se podem colocar em conceitos, e à verdade, que jamais seja possuída, mas apenas transpareça através da lógica confusa de um sistema de expressão que traz os vestígios de um outro passado e os germes de um outro futuro.[32]

Compreendamos bem que isso não invalida o fato da expressão e nada prova contra a verdade do exprimido. Ao invocar as ciências da linguagem, não nos encerramos numa psicologia ou numa história da expressão que captariam apenas suas manifestações atuais, e seriam cegas para o poder que as torna possíveis, enfim, para uma filosofia verdadeira que engendre e constitua a linguagem como *um dos objetos* do pensamento.[33] Os progressos da psicologia e da lingüística residem

justamente no fato de que, ao revelarem o *sujeito falante* e a fala no presente, encontram o meio de ignorar as alternativas do atual e do possível, do constituído e do constituinte, dos fatos e das condições de possibilidade, do acaso e da razão, da ciência e da filosofia. Sim, quando falo atualmente, digo de fato *alguma coisa* e é com razão que pretendo sair das coisas ditas e atingir as coisas mesmas. É com razão também que, para além de todos os semi-silêncios ou todos os subentendidos da fala, pretendo ter-me feito entender e estabeleço uma diferença entre o que foi dito e o que jamais o foi. Enfim, é com razão que me esforço por me exprimir, mesmo sendo da natureza dos meios de expressão serem transitórios: no presente, pelo menos, eu disse alguma coisa, e o quase-silêncio de Mallarmé é ainda alguma coisa que foi exprimida. O que há sempre de confuso em cada linguagem, e o que a impede de ser o reflexo de alguma língua universal – na qual o signo coincidiria exatamente com o conceito –, não a impede, no exercício vivo da fala, de cumprir seu papel de revelação, nem de comportar suas evidências típicas, suas experiências de comunicação. Que a linguagem tenha uma significação metafísica, isto é, que ateste outras relações e outras propriedades além das que pertencem, segundo a opinião comum, à multiplicidade das coisas da natureza encadeadas por uma causalidade, é algo de que a experiência da linguagem nos convence suficientemente, uma vez que ela caracteriza como sistema e ordem compreensível essa mesma fala que, vista de fora, é um concurso de acontecimentos fortuitos. Sob esse aspecto, é possível que os lingüistas nem sempre tenham percebido o quanto sua própria descoberta nos afastava do positivismo. Com efeito, se as categorias gramaticais dos sons, das formas e das palavras se revelam abstratas porque cada espécie de signos, na língua em seu estado presente, só funciona apoiada em todas as outras; com efeito, se nada permite traçar entre os dialetos e as línguas ou entre as línguas sucessivas e simultâneas fronteiras precisas, e se cada uma delas é apenas "uma realidade em potência que não chega ao ato";[34] com efeito, se o que chamamos o parentesco das línguas exprime muito menos analogias de estrutura interna do que uma passagem histórica de uma a outra que, por sorte, é atestada, mas teria podido não sê-lo sem que o exame mesmo das línguas o remediasse,[35] então as dificuldades que encontramos para dar uma fórmula racional de cada língua, para defini-la sem equívoco por uma essência na qual suas características encontrariam a comum razão de ser, e para estabelecer entre essas essências claras relações de derivação, longe de nos autorizarem a pulverizar a língua numa soma de fatos fortuitamente reunidos e tratar a função mesma da linguagem como uma entidade vazia, mostram que, num certo sentido, nessa imensa história em que nada termina ou começa de repente, nessa proliferação inesgotável de formas aberrantes, nesse movimento perpétuo das línguas onde passado, presente e futuro se misturam, nenhum corte rigoroso é possível, e que enfim não há senão, a rigor, uma única linguagem em devir.[36] [37] Se é preciso renunciar à universalidade abstrata de

uma gramática explicativa que dê a essência comum a todas as linguagens, é somente para recuperar a universalidade concreta de uma linguagem que se diferencia de si mesma sem jamais renegar-se abertamente. Porque falo presentemente, minha língua não é para mim uma soma de fatos, mas um único instrumento para uma vontade de expressão total. E, *porque ela é isso para mim, sou capaz de entrar em outros sistemas de expressão* compreendendo-os primeiro como variantes do meu, para depois deixar-me habitar por eles a ponto de pensar o meu como uma variante daqueles. Nem a unidade da língua, nem a distinção das línguas, nem o parentesco delas cessam de ser pensáveis, para a lingüística moderna, uma vez que se renunciou a conceber uma essência das línguas e da linguagem: simplesmente elas devem ser concebidas numa dimensão que não é mais a do conceito ou da essência, mas da existência. Mesmo se o sistema do francês está completamente atulhado de formas, de palavras, de sons que não existem mais e de outros que ainda não são o francês canônico, o fato é que o sujeito falante é consciente de uma norma de expressão e muito sensível às formas insólitas do falar; o fato é que, quando se vai do latim ao francês, mesmo se não há fronteira que *se atravesse*, há um momento em que a fronteira é inquestionavelmente atravessada. E a comparação das línguas, a avaliação objetiva de seu poder de expressão permanece possível, embora cada uma, já que foi falada, tenha *até certo ponto* satisfeito à necessidade de expressão. Ainda que nenhuma expressão jamais seja expressão absoluta – ou melhor, por essa razão mesma –, há palavras que dizem de um jeito, outras que dizem de outro, há umas que dizem mais e outras que dizem menos. Ainda que não caiba sonhar com uma linguagem que nos abra para significações nuas ou com uma fala que se apague inteiramente diante do sentido para o qual acena – ou justamente por essa razão –, o fato é que há, no exercício da linguagem, a consciência de se dizer alguma coisa, e presunção de uma consumação da linguagem, de uma fala que conclua tudo. Simplesmente, a existência distinta dos sistemas de fala e a das significações que eles visam é da ordem do percebido, ou do presente, não da ordem da idéia ou do eterno. Eu não saberia dizer quando precisamente o sol que se põe passou de sua luz branca à sua luz rosa, mas chega um momento que ele me ilumina de rosa. Eu não saberia dizer em que momento essa imagem que se esboça na tela mereceria ser chamada um rosto, mas chega um momento em que é um rosto que está ali. Se, para acreditar nessa cadeira diante de mim, espero até ter verificado que ela satisfaz perfeitamente todos os critérios de uma cadeira real, jamais chegarei ao fim; minha percepção adianta-se ao pensamento por critérios e me diz enfim o que essas aparências querem dizer: uma cadeira. Do mesmo modo, embora nada jamais seja dito por completo diante da história universal, há um certo dia em que todos os sinais que os livros e os outros me faziam quiseram dizer isto, e em que o compreendi. Se eu supusesse que eles só chamaram minha atenção para a pura significação que eu trazia em mim, e que veio recobrir e como que reabsorver as expressões aproximadas que me ofereciam, então eu

renunciaria a compreender o que é compreender. Pois a força da linguagem não está no *tête-à-tête* que ela proporcionaria a nosso espírito e às coisas, nem aliás no privilégio que teriam recebido as primeiras palavras de designar os elementos mesmos do ser, como se todo conhecimento por vir e toda fala ulterior se limitassem a combinar esses elementos. O poder da linguagem não está nem nesse porvir de intelecção para o qual ela se dirige, nem nesse passado mítico de onde ela proviria: está inteiramente em seu presente enquanto ele consegue ordenar as pretensas palavras chaves de modo a fazê-las dizer mais do que jamais disseram, enquanto ele se ultrapassa como produto do passado e nos dá assim a ilusão de ultrapassar toda fala e de ir às coisas mesmas, porque de fato ultrapassamos toda linguagem dada. Nesse momento, algo é realmente adquirido de uma vez por todas, fundado para sempre, e poderá ser transmitido, assim como os atos de expressão passados o foram, não porque teríamos apreendido um pedaço do mundo inteligível ou atingido o pensamento adequado, mas porque nosso uso presente da linguagem poderá ser retomado enquanto a mesma linguagem estiver em uso, ou enquanto estudiosos forem capazes de recolocá-la no presente. Essa maravilha de que um número finito de signos, de construções e de palavras possa dar ensejo a um número indefinido de empregos, ou essa outra e idêntica maravilha de que o sentido lingüístico nos oriente para um além da linguagem, é o prodígio mesmo do falar, e quem quisesse explicá-lo por seu "começo" ou por seu "fim" perderia de vista seu "fazer". Há de fato, no exercício presente da fala retomada de toda a experiência anterior, um apelo à consumação da linguagem, eternidade presumida, mas assim como a coisa percebida nos dá a experiência do próprio ser no momento em que contrai, na evidência do presente, uma experiência esboçada e a presunção de um futuro sem fim que a confirmaria...

Em suma, o que descobrimos é que os signos, os morfemas, as palavras isoladas nada significam, que eles só passam a ter significação por sua combinatória, e que enfim a comunicação vai do todo da linguagem falada ao todo da linguagem ouvida. Falar é a cada momento detalhar uma comunicação cujo princípio já está estabelecido. Perguntarão, talvez, de que maneira. Pois, afinal, se o que nos dizem da história da terra tem fundamento, é preciso efetivamente que a fala tenha começado, e ela recomeça com cada criança. Não é surpreendente que a criança vá do todo às partes na língua – mesmo se ela própria não emprega, para começar, senão algumas de suas possibilidades –, já que o funcionamento da fala adulta se oferece a ela como modelo. Ela a percebe primeiro como conjunto vago e, por um movimento de vaivém, cada um dos instrumentos de expressão que dele emerge suscita rearranjos do conjunto. Mas que dizer da primeira fala da humanidade? Ela não se apoiava sobre uma língua já estabelecida; foi preciso, dirão, que ela fosse significante por si mesma. Mas isso seria esquecer que o princípio da comunicação já estava dado antes dela pelo fato de o homem perceber outro homem no mundo, como parte do espetáculo, e que assim tudo que o outro faz já tem o mesmo sentido que o que eu

faço, porque sua ação (na medida em que sou espectador dela) visa os mesmos objetos com os quais me ocupo. A primeira fala não se estabeleceu num vazio de comunicação porque ela emergia das condutas que já eram comuns e se enraizava num mundo sensível que já havia cessado de ser mundo privado.[38] Certamente, ela trouxe a essa comunicação primordial e silenciosa o mesmo tanto ou mais do que recebia dela. Como todas as instituições, ela transformou o congênere em homem. Ela inaugurou um novo mundo e, para nós que estamos dentro dele e sabemos por qual inversão copernicana ela é responsável, é legítimo recusar as perspectivas que apresentariam o mundo das instituições e da linguagem como segundo e derivado em relação ao mundo da natureza, e viver numa espécie de religião do homem. No entanto, como todas as religiões, esta vive apenas de empréstimos exteriores. Ela perderia a consciência de si mesma se nela própria se encerrasse, e deixaria de honrar o homem se não conhecesse também o silêncio pré-humano. A primeira fala encontrava seu sentido no contexto de condutas já comuns, como a primeira constituição continuava, ultrapassando-a, uma história espontânea. Já que não se pode dispensar, no funcionamento da linguagem estabelecida, esse movimento pelo qual o ouvinte ou o leitor ultrapassa os gestos lingüísticos em direção ao seu sentido, o mistério da primeira fala não é maior que o mistério de toda expressão bem sucedida. Tanto em um como no outro há invasão de um espetáculo privado por um sentido ágil, indiferente às trevas individuais que ele vem habitar. Mas esse vazio do sentido preparou-se no pleno da vida individual, como a ebulição na massa d'água, tão logo o que se sentiu coagulou-se em coisas. A fala, por um lado, retoma e supera, mas, por outro, conserva e continua a certeza sensível, ela jamais penetra inteiramente o "silêncio eterno" da subjetividade privada. Ainda agora, este prossegue por baixo das palavras, não cessa de envolvê-las e, ainda que as vozes sejam longínquas ou indistintas, ou a linguagem muito diferente da nossa, podemos reencontrar, diante dele, o assombro da primeira testemunha da primeira fala.

Não chegamos mesmo a compreender a linguagem senão a esse preço. Dizer que nenhum signo isolado significa, e que a linguagem remete sempre à linguagem, pois a cada momento somente alguns signos são recebidos, é dizer também que a linguagem exprime tanto pelo que está *entre* as palavras quanto pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, assim como o pintor pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou.[39] O ato de pintar tem duas faces: há a mancha de cor ou de carvão que se põe num ponto da tela ou do papel, e há o efeito dessa mancha sobre o conjunto, incomensurável com ela, uma vez que ela é quase nada e é suficiente para alterar um retrato ou uma paisagem. E alguém que observasse o pintor de muito perto, com o rosto colado ao seu pincel, só veria o avesso de seu trabalho. O avesso é esse fino traço negro, o direito é a grande mancha de sol que ele circunscreve. A

experiência foi feita. Filmou-se em câmera lenta o trabalho de Matisse. A impressão era prodigiosa, a ponto de o próprio Matisse, contam, ter-se emocionado. Era possível ver o mesmo pincel que, a olho nu, saltava de uma ação a outra, meditava, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começava dez ações possíveis, executava diante da tela como que uma dança propiciatória, roçava-a várias vezes até quase tocá-la, para finalmente se abater como um raio no único traçado necessário. Há, é claro, algo de artificial nessa análise, e se Matisse crê, com base no filme, que realmente escolheu, naquele dia, entre todos os traçados possíveis, e resolveu como o Deus de Leibniz um imenso problema de mínimo e de máximo,[40] ele se engana: ele não é um demiurgo, é um homem. Ele não teve, sob o olhar de seu espírito, todos os gestos possíveis, não precisou eliminá-los todos exceto um, ao explicar o motivo de sua escolha. É o registro em câmera lenta que explicita todos os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto atual e virtual de sua tela e dirigiu sua mão para a região que chamava o pincel, para que o quadro fosse enfim o que ele se tornava. Matisse resolveu por um gesto simples o problema que, para a análise e num momento posterior, parece comportar um número infinito de dados,[41] assim como, segundo Bergson, a mão na limalha de ferro obtém de uma só vez um arranjo muito complicado. Tudo se passou no mundo humano da percepção e do gesto, e é o artifício do registro em câmera lenta que nos dá uma versão fascinante do acontecimento, fazendo-nos crer que a mão de Matisse passou milagrosamente do mundo físico, em que uma infinidade de soluções são possíveis, ao mundo da percepção e do gesto, em que somente algumas o são. No entanto, é verdade que a mão hesitou, que ela meditou, é verdade portanto que houve uma escolha, que o traço escolhido o foi de maneira a satisfazer a dez condições esparsas no quadro, informuladas, informuláveis para qualquer outro que não Matisse, já que só eram definidas e impostas pela intenção de fazer *exatamente esse quadro que ainda não existia*. Não é diferente com a fala verdadeiramente expressiva – e portanto com toda a linguagem em sua fase de estabelecimento. Ela não escolhe simplesmente um signo para uma significação já definida, assim como se vai buscar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Ela tateia em torno de uma intenção de significar que não dispõe de nenhum texto para se orientar, que justamente está em via de escrevê-lo. E, se queremos compreender a fala em sua operação mais própria, e de maneira a fazer-lhe plena justiça, precisamos evocar todas aquelas que teriam podido vir em seu lugar e que foram omitidas, sentir como elas teriam tocado e abalado de outro modo a cadeia da linguagem, a que ponto esta era realmente a única possível,[42] se essa significação devia vir ao mundo... Em suma, precisamos considerar a fala antes de ser pronunciada, sobre o fundo do silêncio que a precede, que não cessa de acompanhá-la, e sem o qual ela nada diria; mais ainda, precisamos ser sensíveis aos fios de silêncio com que é tramado o tecido da fala.[43] Há, para as expressões já

adquiridas, um sentido direto, que corresponde ponto por ponto aos torneios, formas, palavras instituídas; justamente porque essas expressões são adquiridas, as lacunas e o elemento de silêncio são obliterados, mas o sentido das expressões que estão se fazendo não pode por princípio ser desse tipo: é um sentido lateral ou oblíquo que resulta do comércio das próprias palavras (ou das significações disponíveis). É uma maneira nova de sacudir o aparelho da linguagem, ou o da narrativa, para fazê-lo exprimir não se sabe o quê, pois justamente o que aí se diz jamais foi dito. Se queremos compreender a linguagem em sua operação significante original, precisamos fingir nunca ter falado, operar sobre ela uma redução sem a qual ela ainda se ocultaria a nossos olhos reconduzindonos ao que nos significa, precisamos olhá-la como os surdos olham os que falam, e comparar a arte da linguagem às outras artes da expressão que não têm recurso a ela, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. É possível que o sentido da linguagem tenha, sobre o sentido do quadro, certos privilégios, e que no fim de contas tenhamos de ir além desse paralelo, mas é somente experimentando-o que perceberemos o que o torna finalmente impossível, e que teremos a oportunidade de descobrir o mais próprio da linguagem.

---

1. Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?", *Les Temps modernes*, n. 7, fev. 1947, p. 791. Reproduzido em *Situations II* (Paris: Gallimard NRF, 1948), p. 94.

2. Id., ibid.

3. Paulhan, op. cit., p. 138.

4. Henri Wallon, *Les Origines du caractère chez l'enfant* (Paris: PUF, 1934), pp. 135-36.

5. Daniel Lagache, *Les Hallucinations verbales et la parole* (Paris: PUF, 1934), p. 139.

6. *À margem*: A síntese de emparelhamento ou de transição – o *socius* não é representado, mas representado como representante olhar / gesto, ouvir / falar. De que maneira ouvir e falar, a princípio simples modalidade de percepção e movimento, ultrapassa-os: pela estrutura da linguagem, pela criação de "signos". Nos dois níveis, o reconhecimento do passivo pelo ativo e do ativo pelo passivo, do receptor pelo locutor, é projeção e introjeção. O estudo feito por mim do turbilhão da linguagem, do outro como atraindo-me a um sentido, aplica-se em primeiro lugar ao turbilhão do outro como atraindo-me a ele. Não é apenas que sou *paralisado* pelo outro, que ele seja o x pelo qual sou *visto, transido*. Ele é o receptor, isto é, uma germinação de mim no exterior, meu duplo, meu gêmeo, porque tudo o que faço, faço-o fazer, e tudo o que ele faz, ele me faz fazer. A linguagem tem realmente fundamento, como quer Sartre, mas não numa apercepção, ela está fundada no fenômeno do espelho ego-alter ego, ou do eco, isto é, na generalidade carnal: o que me aquece lhe aquece, pela ação mágica do semelhante sobre o semelhante (o sol

quente me *esquenta*), pela fusão eu encarnado-mundo; esse fundamento não impede que a linguagem se volte dialeticamente sobre o que a precede e transforme a coexistência com o mundo e com os corpos, puramente carnal, vital, em coexistência de linguagem.

7. Paul Valéry, *Variété III* (Paris: Gallimard NRF, 1936), pp. 176-77.

8. *À margem*: Não é preciso que o ponto de vista sincrônico seja *instantâneo*. Transposição de cada parte da fala ao todo, é preciso que ele seja também transposição de um tempo a um outro, e eternidade existencial.

9. *À margem*: Saussure mostra a necessidade de haver um interior da linguagem, um pensamento distinto do material lingüístico – e no entanto ligado a ele, não "lógico".

10. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen II*, 4ª Investigação (Halle: Max Niemeyer, 1913), p. 339. Husserl haveria, a seguir, de retomar constantemente o problema das relações da razão e da história, para culminar, em suas últimas formulações, numa filosofia que as identifica. (*A nota inacabada menciona apenas a* Origem da Geometria.)

11. Joseph Vendryès, *Le Langage* (Paris: La Renaissance du Livre, 1921), pp. 106-34.

12. Id., ibid., p. 131. (*texto exato da segunda frase*: Mas em cada sistema há sempre maisou menos outros sistemas...)

13. Id., ibid., p. 99.

14. *À margem*: A "clareza" da linguagem é de ordem perceptiva.

15. Id., ibid., p. 93.

16. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot, 1916), p. 197.

17. *À margem*: Comunicação da ordem do pré-objetivo. A significação transferência quase sensorial: é um relevo no universo da linguagem. Daí a palavra que é injúria, o "bocado inteligível". É preciso compreender cada frase dita não como um "percebido", mas como um gesto que irá tocar um conjunto cultural. (Donde relativa indiferença dos signos um a um: eles não são senão diacríticos)

18. Vendryès, op. cit., pp. 159-60.

19. Husserl, *Formale und transzendentale Logik* (Halle: Max Niemeyer, 1929), p. 20. *O texto de Husserl é o seguinte*: "Diese (die Meinung) aber liegt nicht äusserlich neben den Worten; sondern redend vollziehen wir fortlaufend ein inneres, sich mit Worten verschmelzendes, sie gleichsam beseelendes Meinen. Der Erfolg dieser Beseelung ist, dass die Worte und die ganzen Reden in sich eine Meinung gleichsam verleiblichen und verleiblicht in sich als Sinn tragen."

20. Esse estudo é a fonologia.

21. Saussure, op. cit., p. 171.

22. Id., ibid., p. 172.

23. Id., ibid., p. 167.

24. Vendryès, op. cit., p. 195.

25. Saussure, op. cit., p. 126.

26. Id., ibid., p. 127.

27. Vendryès, op. cit., pp. 195-96.

28. Saussure, op. cit., p. 125.

29. Vendryès, op. cit., p. 192.

30. Id., ibid., p. 193.

31. *À margem*: ponto essencial: não fazer a sincronia instantânea, pois isso faria repousar a "totalidade" da fala sobre os poderes absolutamente transcendentais da "consciência". É preciso que haja um fundo não-tético da língua em seu estado imediatamente anterior, que acaso e razão se unam, que cada presente seja diferenciação em relação ao precedente. Nenhum vestígio do passado distante no presente, é dizer demais: há apenas consciência desse passado, pelo menos consciência de um passado em geral, de uma tipologia histórica.

32. *À margem*: Tudo isso apenas evidencia melhor a transcendência da significação em relação à linguagem. De que maneira a análise da percepção evidencia a transcendência da *coisa* em relação aos conteúdos e *Abschattungen*. A coisa surge enquanto creio apreendê-la em determinada variação da *hyle* na qual está apenas em filigrana. Do mesmo modo, o pensamento surge enquanto o busco em determinada inflexão da cadeia verbal. Mas o poder de transcendência da fala e da percepção resulta precisamente da própria organização delas. A passagem à *Bedeutung* não é um salto no "espiritual".

33. *À margem e entre colchetes*: Contra Vendryès: nada de limites da língua, nada de estrutura da língua (já que nela o sistema está sempre misturado a outros sistemas), nada de comparação entre elas, todas exprimem igualmente bem (recusa de valores em Vendryès – talvez Saussure). Esses limites e esses valores existem, só que são da ordem do perceptivo: há uma *Gestalt* da língua, há no presente vivo algo expresso e algo não expresso, há trabalho por fazer. Enfim, é preciso que a linguagem signifique alguma coisa e não seja sempre linguagem sobre a linguagem. Mas a significação e o signo são da ordem do perceptivo, não da ordem do Espírito absoluto. Sim, há uma questão de saber como os primeiros signos se tornaram capazes de sedimentação e de todo um [?] de cultura, e há uma questão de saber como pensar a presumida consumação da linguagem na não-linguagem, no pensamento. Mas esses dois fatos não são senão o fato mesmo da percepção e da racionalidade, do *logos* do mundo estético. Exigir uma explicação é [?] de *obscurum per obscurius*.

A essa nota acha-se sobreposta, nas últimas linhas, uma outra: a sedimentação: o fato de *Stiftung* de um sentido que será *nachvollsichtbar*. A expressividade é temporária. Mas poderemos voltar ao presente no passado. Há retomada de um outro passado por meu presente. Cada ato de fala retoma todos os outros se não há, justamente, limites absolutos entre as línguas. Sedimentação e reativação.

34. Vendryès, op. cit., p. 285.

35. Id., ibid., p. 363: "Se só conhecêssemos o francês no estado de língua falada e em sua forma atual, e se ignorássemos por outro lado as outras línguas românicas e o latim, não seria tão fácil provar que o francês é uma língua indo-européia: alguns detalhes de estrutura, como a oposição de *il est*, *ils sont* (pronunciados *ilè*, *ison*), ou, melhor ainda, a forma dos nomes de número ou dos pronomes pessoais, com alguns elementos do vocabulário como os nomes de parentesco, eis tudo o que o francês conserva de indo-europeu. Quem sabe se não encontraríamos razões mais tópicas para ligá-lo ao semítico ou ao fino-ugriano?"

36. Id., ibid., p. 273.

37. *À margem, estas duas fórmulas sobrepostas*: universal existencial, eternidade existencial.

38. *À margem*: Logos do mundo estético e logos.

39. *À margem*: Analisar – que significa essa referência ao *ordinário*, à norma? Há aí uma tipologia de comunicação, que é preciso compreender se quisermos compreender as *Abweichungen*.

40. *À margem*: Mínimo e máximo: definido por qual quadro?

41. *À margem*: Comparar com a análise, abaixo, do estilo das miniaturas. O estilo como generalidade pré-conceitual – generalidade do "pivô" que é pré-objetiva, e que faz a *realidade* do mundo: a coisa está aí onde a toco, não é um geometral das *Abschattungen*, escapa à *Erlebnisanalyse* (sua "entrada" em seu registro é somente [anotada?] em minha história), porque há uma transtemporalidade que não é a do *ideal*, mas a da ferida mais profunda, incurável. Essa racionalidade não constituída da coisa-pivô (racionalidade não constituída só é possível se a coisa é não frontal, objeto, mas sim aquilo que age sobre mim e sobre o qual ajo por meu corpo, se a coisa é dada, ela também, como posse indireta, lateral como outro – tal racionalidade tem o *descentramento como fundamento do sentido*) já é o análogo do ato de pintar: resolvem-se problemas não colocados, isto é, o que fazemos tem mais sentido do que sabemos. É sobre essa instituição primordial do corpo que está fundada toda a elaboração simbólica, que consiste igualmente em entrar sem dificuldade em domínio desconhecido

42. *À margem*: noção do possível: não surgimento arbitrário, *ex nihilo* – mas aparecimento lateral de um aparelho de sentido que só aos poucos manifesta seu conteúdo ...

43. *À margem*: não se sabe o que se diz, sabe-se após ter dito.

A LINGUAGEM INDIRETA

Mesmo se, no final, devemos renunciar a tratar a pintura como uma linguagem – o que é um dos lugares comuns de nosso tempo –, e justamente para pôr à prova esse lugar comum, é preciso começar por reconhecer que o paralelo é um princípio legítimo. Dados os organismos, objetos ou fragmentos de objetos que existem pesadamente à sua volta, cada um em seu lugar, e no entanto percorridos e ligados em superfície por uma rede de vetores, em espessura por uma multiplicidade de linhas de força, o pintor joga fora os peixes e conserva a rede. Seu olhar apropria-se das correspondências, das questões e das respostas que, no mundo, são indicadas apenas secretamente, e sempre abafadas pelo estupor dos objetos, ele os desinveste, os liberta e busca para eles um corpo mais ágil.[1] Dadas, por outro lado, as cores e uma tela que fazem parte do mundo, ele subitamente as priva de sua inerência: a tela, as próprias cores, porque foram escolhidas e compostas segundo um certo segredo, deixam de estar, para nosso olhar, ali onde estão, abrem um buraco no pleno do mundo, tornam-se, como as fontes ou as florestas, o lugar de aparição dos Espíritos, estão ali apenas como o mínimo de matéria de que um sentido precisava para se manifestar.[2] A tarefa da linguagem é semelhante: dada uma experiência que pode ser banal mas se resume para o escritor num certo sabor muito preciso da vida, dadas também palavras, formas, torneios, uma sintaxe, e mesmo gêneros literários, maneiras de contar que já estão, pelo uso, investidos de uma significação comum, à disposição de cada um, cabe escolher, juntar, manejar, torcer esses instrumentos de tal maneira que induzam o mesmo sentimento da vida que habita o escritor a todo instante, mas agora desdobrado num mundo imaginário e no corpo transparente da linguagem. Dos dois lados, portanto, é a mesma transmutação, a mesma migração de um sentido esparso na experiência, que abandona a carne onde não conseguia reunir-se, que mobiliza em seu proveito instrumentos já investidos e que os emprega de tal forma que enfim se tornem, para ele, o corpo mesmo de que precisava, no momento em que passa à dignidade de significação expressa. Como a mesma operação expressiva funciona aqui e ali, é possível considerar a pintura sobre o fundo da linguagem e a linguagem sobre o fundo da pintura, e isso é necessário se quisermos subtraí-las a nosso hábito, à falsa evidência do que parece natural.

Nossa comparação entre a linguagem e a pintura só é possível graças a uma idéia da expressão criadora que é moderna, e durante séculos os pintores e os escritores trabalharam sem suspeitar seu parentesco. Mas é um fato que, como mostrou André Malraux, cada um à sua maneira e cada um por sua conta, eles conheceram a mesma aventura. Como a linguagem, a pintura vive primeiro no ambiente do sagrado exterior. Elas não conhecem seu próprio milagre a não ser como enigma, no espelho de um Poder exterior. A transmutação que operam do

sentido em significação, é homenagem ao Ser que elas julgam-se destinadas a servir. Não se deve dizer apenas que se oferecem como meios de celebrar o sagrado: isso não explicaria que elas se identifiquem tão universalmente e por tanto tempo com a religião. Deve-se dizer que elas próprias são culto e religião, porque não assumiram seu próprio poder. Enquanto a arte se consagra à Cidade e aos deuses, enquanto a fala é concebida como o simples exercício de uma linguagem de instituição divina, o prodígio da comunicação entre os homens é projetado para trás de nós; a arte e a literatura são vistas como o jogo, através de nós, de uma arte e de uma fala das origens em que tudo está contido antecipadamente. É daí que devemos partir para dar todo o seu sentido à recuperação, entre os modernos, da pintura e da linguagem por elas mesmas. Pois se estamos longe de conceber a arte e a linguagem como instituições divinas que só precisaríamos usar, ainda estamos imbuídos de uma concepção clássica da arte e da linguagem que não é, em suma, senão uma secularização daquela concepção – aliás, sob muitos aspectos, menos do que ela conciliável com a consciência moderna da expressão. Se a arte é a representação de uma natureza que ela pode quando muito embelezar, mas seguindo as receitas que esta lhe ensina, se, como queria La Bruyère, nossa fala não tem outra função senão reencontrar a expressão justa previamente designada a cada pensamento por uma linguagem das coisas mesmas, pode-se perfeitamente dizer que o ato de pintar e o ato de escrever começam a ser autônomos, pois não reconhecem mais outro mestre senão a verdade ou a natureza; mas, por outro lado, desligadas do sagrado, isto é, daquilo que ultrapassa o homem, ordenadas a uma natureza em si ou a uma linguagem em si, elas cessam de viver em estado de tensão, destinam-se a um estado de perfeição no qual a expressão plena seria alcançada, e será preciso uma verdadeira subversão das idéias aceitas para que recuperem a consciência de seu inacabamento. Nós mesmos somos sempre tentados a voltar a esse racionalismo. Convém portanto examiná-lo melhor – talvez com um pouco mais de insistência do que Malraux o fez.

Tudo mostra, como ele diz, que a pintura clássica na Europa se concebe como a representação dos objetos e dos homens em seu funcionamento *natural*. A predileção pela pintura a óleo, que permite, melhor do que qualquer outra, atribuir a cada elemento do objeto ou do rosto humano um representante pictórico distinto, a busca de signos que possam, incorporados ao quadro, dar a ilusão da profundidade ou do volume através do jogo de luzes, do escorço e do claro-escuro – a do movimento, a das formas, a dos valores táteis e das diferentes espécies de material (que se pense nos pacientes estudos que levaram à perfeição a representação do veludo) –, esses segredos, esses procedimentos descobertos por um pintor, transmitidos aos outros, aumentados a cada geração, são os elementos de uma técnica geral de representação que, no limite, atingiria a própria coisa, o próprio homem, nos quais não se imagina por um instante sequer que possa haver acaso ou incerteza. Eles evocam um progresso da pintura em direção a um mundo e a um homem acabados cujo

funcionamento soberano cabe a ela igualar. Nesse caminho cujo fim está claramente definido, são dados passos sobre os quais não se deve voltar. A carreira de um pintor, as produções de uma escola, o desenvolvimento mesmo da pintura marcham em direção a obras nas quais se resume toda uma série de aquisições, em direção a *obrasprimas* nas quais é finalmente obtido o que antes se buscava, que, ao menos provisoriamente, tornam inúteis as tentativas anteriores e, em todo caso, marcam para sempre um certo progresso da pintura... Enfim, a relação entre o pintor e seu modelo, tal como se exprime na pintura clássica, supõe também uma certa idéia da comunicação entre o pintor e o espectador de seus quadros. Quando o pintor clássico, frente à sua tela, busca uma expressão dos objetos e dos seres que conserve toda a sua riqueza e traduza todas as suas propriedades, ele quer ser tão convincente quanto as coisas, ele só pensa poder nos atingir como elas nos atingem: impondo a *nossos sentidos* um espetáculo irrecusável. Toda a pintura clássica supõe essa idéia de uma comunicação entre o pintor e seu público através da evidência das coisas. O problema moderno de saber como a intenção do pintor renascerá naqueles que olham seus quadros, não é sequer colocado pela pintura clássica, que confia, para assegurar a comunicação, no aparelho de percepção considerado como meio *natural* de comunicação entre os homens. Não temos todos olhos, que funcionam mais ou menos da mesma maneira, e, se o pintor soube descobrir signos suficientes da profundidade ou do veludo, não teremos todos, ao olhar seu quadro, o mesmo espetáculo, dotado da mesma espécie de evidência que pertence às coisas percebidas?

No entanto, se a pintura clássica deu-se como meta a representação da natureza e da natureza humana, o fato é que esses pintores eram pintores, e nenhuma pintura legítima jamais consistiu em representar simplesmente. Malraux indica com freqüência que a concepção moderna da pintura, como expressão *criadora*, foi uma novidade para o público muito mais que para os próprios pintores, os quais sempre a praticaram mesmo que não tivessem consciência dela e não teorizassem sobre ela, os quais, pela mesma razão, muitas vezes anteciparam a pintura que praticamos, e permanecem os intercessores mais indicados de toda iniciação à pintura. Cumpre portanto pensar que, com os olhos fixos no mundo e no momento mesmo em que acreditavam pedir-lhe o segredo de uma representação suficiente, eles operavam, sem que o soubessem, essa transformação ou essa metamorfose que a pintura a seguir se propôs expressamente como meta. Mas então, para definir a pintura clássica, não basta certamente falar de *representação* ou de *natureza*, ou de uma referência a *nossos sentidos* como meios de comunicação naturais: não é assim que a pintura clássica nos toca, não é nem mesmo assim que ela tocou seus primeiros espectadores, e temos de descobrir o meio de ligar nela o elemento de criação e o elemento de representação.

Talvez o conseguíssemos examinando mais de perto um dos meios de "representação" de que ela geralmente mais se orgulhou, a perspectiva, e mostrando que ele era em realidade inteiramente forjado. Malraux fala às vezes como se *os*

sentidos e os dados dos sentidos, através dos séculos, não tivessem jamais variado, e como se, na medida em que a pintura referia-se a eles, a perspectiva clássica se impusesse a ela. É certo, no entanto, que essa perspectiva não é uma lei de funcionamento da percepção, que ela pertence à ordem da cultura, que ela é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar diante dele o mundo percebido, e não o decalque desse mundo. Se confrontarmos suas regras com o mundo da visão espontânea, logo constatamos que elas são uma interpretação facultativa desse mundo, embora talvez mais provável que uma outra – não porque o mundo percebido desminta as leis da perspectiva e imponha outras, mas antes porque não exige nenhuma em particular, e porque pertence a uma ordem diferente. É preciso voltar sempre às belas observações dos psicólogos que mostraram que, na percepção livre e espontânea, os objetos escalonados em profundidade não têm nenhuma grandeza aparente definida. Os objetos distantes não são sequer maiores do que nos ensina a perspectiva, a lua no horizonte não é "maior" que a moeda de um franco que seguro perto de mim, pelo menos não daquele tamanho que seria como a medida dos dois objetos: ela é "objeto grande à distância"; o tamanho em questão é, como o calor ou o frio, uma qualidade que adere à lua e que não se pode calcular por um certo número de *partes alíquotas* da moeda.

O objeto próximo e o objeto distante não são comparáveis, um é próximo e de uma "pequenez" absoluta, o outro distante e de uma "grandeza" absoluta, e isso é tudo. Se quiser passar daí à perspectiva, devo parar de olhar livremente o espetáculo inteiro, fechar um olho e circunscrever minha visão, relacionar a um objeto que isolo o que chamo o tamanho aparente da lua e o da moeda, e finalmente transportar ao plano único do papel as medidas comuns que obtenho. Mas nesse meio tempo o mundo percebido desapareceu: só posso obter o denominador comum ou a medida comum que permite a projeção plana renunciando à simultaneidade dos objetos. Quando eu via num único olhar a moeda e a lua, era preciso que meu olhar se fixasse num dos dois, o outro me aparecia então à margem, objeto-pequeno-visto-de-perto, ou objeto-grande-visto-de-longe, incomensurável com o primeiro, e como que situado num outro universo. O que transporto ao papel não é essa coexistência dos objetos percebidos, sua rivalidade diante do meu olhar. Encontro o meio de arbitrar seu conflito, que produz a profundidade. Decido fazê-los coabitar num mesmo plano, e obtenho isso substituindo o espetáculo total e coagulando sobre o papel uma série de visões locais monoculares, nenhuma das quais é sobreponível às partes do campo perceptivo vivo. As coisas disputavam meu olhar e, ancorado numa delas, eu sentia a solicitação que as outras dirigiam ao meu olhar e que as fazia coexistir com a primeira, enquanto a todo instante eu era investido no mundo das coisas e ultrapassado por um horizonte de coisas por ver, incompossíveis com a que eu via atualmente, mas *por isso mesmo* simultâneas a ela, ao passo que agora construo uma representação em que cada uma cessa de exigir para si toda a visão, faz concessões às outras, e consente em não ocupar mais, no papel, senão o espaço

que lhe é deixado por elas. Meu olhar, percorrendo livremente a profundidade, a altura e o comprimento, não estava submetido a nenhum ponto de vista, porque os adotava e os rejeitava a todos sucessivamente, ao passo que agora renuncio a essa ubiqüidade e convenho só fazer figurar em meu desenho o que poderia ser visto de um certo ponto de observação por um olho imóvel fixo num certo "ponto de fuga", de uma certa "linha de horizonte" escolhida de uma vez por todas. Mas se antes eu tinha a experiência de um mundo de coisas pululantes, exclusivas, cada uma delas chamando o olhar, e que só poderia ser abarcado mediante um percurso temporal em que cada ganho é ao mesmo tempo uma perda, eis que agora esse mundo se cristaliza numa perspectiva ordenada em que os longes se resignam a serem apenas longes, inacessíveis e vagos como convém que o sejam, em que os objetos próximos abandonam algo de sua agressividade, ordenam suas linhas interiores segundo a lei comum do espetáculo e já se preparam para se tornar distantes, se for necessário, em que nada, em suma, prende o olhar e aparece como presente. O quadro inteiro está no passado, no modo do findo ou da eternidade; tudo adquire um ar de decência e de discrição; as coisas não me interpelam e não sou comprometido por elas. E, se acrescento a esse artifício da perspectiva geométrica o da perspectiva aérea, como o fazem em particular tantos quadros venezianos, sente-se o quanto aquele que pinta e aquele que olha o quadro são superiores ao mundo, como o dominam, como o abarcam com o olhar. A perspectiva é muito mais que um segredo técnico para representar uma realidade que se daria a todos os homens dessa maneira: ela é a realização mesma e a invenção de um mundo dominado, possuído de ponta a ponta, num sistema instantâneo, do qual o olhar espontâneo nos oferece no máximo o esboço, quando tenta em vão manter juntas todas as cosias, cada uma delas exigindo-o por inteiro. A perspectiva geométrica não é a única maneira de ver o mundo sensível, assim como o retrato clássico não é a única maneira de ver o homem. Esses rostos, sempre a serviço de um caráter, de uma paixão ou de um humor – sempre significantes –, eles supõem a mesma relação do homem com o mundo que se lê na paisagem clássica, a relação do adulto seguro de si com o mundo que ele domina. A expressão da infância na pintura clássica quase nunca é a da infância por ela mesma e tal como se vive. É o olhar pensativo que admiramos às vezes nos bebês ou nos animais porque fazemos dele o emblema de uma meditação de adulto, quando não é senão a ignorância de nosso mundo. A pintura clássica, antes de ser e para ser representação de uma realidade, e estudo do objeto, deve ser primeiro metamorfose do mundo percebido em universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável.

Importa compreender a pintura clássica como uma criação, e isto no momento mesmo em que ela quer ser representação de uma realidade. Dessa colocação em perspectiva depende a idéia que se fará da pintura moderna. Enquanto se acreditar que a objetividade dos clássicos é justificada pelo funcionamento natural de nossos sentidos e fundada na evidência da percepção, qualquer outra tentativa só pode

consistir em romper com a objetividade e com a percepção, em voltar-se para o indivíduo e em fazer da pintura uma cerimônia em sua honra. Não há mais senão um tema em pintura, que é o próprio pintor.[3] Não é mais o aveludado dos pêssegos que se busca, como em Chardin, mas sim, como em Braque, o aveludado do quadro. Enquanto os clássicos eram eles próprios sem que o soubessem, os pintores modernos procuram primeiro ser originais, e seu poder de expressão confunde-se com sua diferença individual.[4] Já que a pintura não existe mais para a fé ou para a beleza, ela existe para o indivíduo,[5] é a anexação do mundo pelo indivíduo.[6] O artista será portanto "da família do ambicioso, do drogado",[7] condenado como eles a um único prazer obstinado e monótono, o prazer de si mesmo e do si mais individual, menos cultivado, prazer do demônio, de tudo o que no homem destrói o homem... Malraux sabe claramente, no entanto, que a pintura moderna não é só isso e que seria muito difícil, por exemplo, aplicar a Cézanne ou a Klee essa definição. Sim, pintores modernos apresentam como quadros os esboços que os clássicos guardavam para si, mesmo quando eram mais eloqüentes que seus quadros, e buscavam traduzir na linguagem inteiramente explícita de uma obra acabada. Sim, entre alguns modernos, o quadro não é mais que a assinatura, a marca de um momento da vida, ele pede para ser visto em exposição, na série das obras sucessivas, enquanto o quadro clássico se bastava e se oferecia à contemplação. Mas a tolerância do inacabado pode querer dizer duas coisas: ou, de fato, que se renuncia à obra e que não se pretende mais senão à expressão imediata do instante, do que se sentiu e do indivíduo – à "expressão bruta", como diz ainda Malraux –, ou que o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os sentidos não é mais considerada como necessária nem mesmo como suficiente, e que se encontrou noutra parte o signo próprio da obra realizada. Baudelaire escreveu, numa frase citada por Malraux, "que uma obra feita não era necessariamente acabada, e uma obra acabada não necessariamente feita".[8] Sublinhemos as últimas palavras, e compreenderemos que os modernos, ao menos os melhores e os mais preciosos, não buscam o inacabado pelo inacabado, apenas colocam acima de tudo o momento em que a obra é *feita*, esse momento, precoce ou tardio, em que o espectador é atingido pelo quadro, em que ele retoma misteriosamente por sua conta o sentido do gesto que o criou e, saltando os intermediários, sem outro guia senão um certo movimento da linha inventada, um traçado do pincel quase desprovido de matéria, junta-se ao mundo silencioso do pintor, doravante proferido e acessível. Há improvisação dos pintores-crianças, que não aprenderam seu próprio gesto; eles se deixam possuir e dissolver pelo instante, e, sob pretexto de que um pintor é uma mão, pensam que basta ter uma mão para pintar. Tiram de seu corpo prodígios miúdos, assim como um jovem melancólico pode sempre tirar do seu, contanto o observe com suficiente complacência, alguma pequena estranheza boa para alimentar a religião de si próprio ou da psicanálise. Mas há também a improvisação daquele que, voltado

para o mundo, quando uma obra serve de apoio para outra, acabou por constituir para si um órgão de expressão e como que uma voz aprendida que é mais sua do que seu grito das origens. Há a improvisação da escrita automática e há a d'*A cartuxa de Parma*. Uma das grandezas do pensamento e da arte modernos é ter desfeito os falsos vínculos que uniam a obra legítima e a obra acabada. Já que a percepção mesma jamais é *acabada*, já que ela só nos dá um mundo a exprimir e a pensar através das perspectivas parciais que ele ultrapassa por todos os lados, já que sua inenarrável evidência não é das que possuímos e, enfim, já que o próprio mundo só se anuncia por sinais fulminantes como pode ser uma fala, a permissão de não "acabar" não é necessariamente preferência dada ao indivíduo sobre o mundo, ao não-significante sobre o significante, ela pode ser também o reconhecimento de uma maneira de comunicar que não passa pela evidência objetiva, de uma significação que não visa um objeto já dado, mas o constitui e o inaugura, e que não é prosaica porque desperta e reconvoca por inteiro nosso poder de exprimir e nosso poder de compreender. A pintura moderna nos coloca um problema muito diferente daquele do retorno ao indivíduo: trata-se de saber como se pode comunicar sem o amparo de uma natureza preestabelecida e para a qual os sentidos de todos nós se abririam, como pode haver uma comunicação antes da comunicação e, enfim, uma razão antes da razão.

Sobre esse ponto, Malraux, em algumas passagens de seu livro, ultrapassa seus enunciados contestáveis sobre o individualismo da pintura moderna, e vai mais longe do que jamais se foi, desde que Husserl introduziu, para traduzir nossa relação original com o mundo, a noção de *estilo*. O que o pintor busca colocar num quadro não é o eu imediato, a nuance mesma do sentir, é seu estilo, e ele precisa conquistá-lo sobre suas próprias tentativas, sobre o eu dado, não menos que sobre a pintura dos outros ou sobre o mundo. Quanto tempo não leva, diz Malraux, até que um escritor tenha aprendido a falar com sua própria voz. Do mesmo modo, quanto tempo não leva até que o pintor – que não tem, como o historiador da pintura, a obra exposta diante de seus olhos, mas que a *faz* – reconheça, submersos em seus primeiros quadros, os traços daquilo que será, mas somente se ele não se enganar sobre si mesmo, sua obra feita... A bem dizer, não é nem nesses traços que ele discerne a si mesmo. O pintor é tão incapaz de ver seus quadros quanto o escritor de se ler. Essas telas pintadas, esses livros, têm com o horizonte e o fundo da própria vida deles uma semelhança demasiado imediata para que um e outro possam experimentar em todo o seu relevo o fenômeno da expressão. É preciso outros fluxos interiores para que a virtude das obras se manifeste suscitando nelas significações de que não eram capazes. Inclusive, é somente nelas que as significações são significações: para o escritor ou para o pintor, há apenas alusão de si a si, familiaridade com o ronronar pessoal pomposamente chamado monólogo interior, não menos enganosa que a que temos com nosso corpo ou, como dizia justamente Malraux em *A condição humana* [1933], que nossa voz "ouvida pela garganta"... O pintor deixa um rastro, mas,

exceto quando se trata de obras já antigas e nas quais ele se diverte em reconhecer o que veio a ser depois, não gosta muito de olhá-lo: ele tem algo melhor em si mesmo; para ele, tudo está sempre no presente, o frágil acento de suas primeiras obras está eminentemente contido na linguagem de sua maturidade, como a geometria euclidiana está contida, a título de caso particular, numa geometria generalizada qualquer. Sem se voltarem para suas primeiras obras, e pelo simples fato de terem efetuado certas operações expressivas, o escritor e o pintor são dotados como que de novos órgãos e, experimentando, nessa nova condição que se deram, o excesso do que há *por dizer* sobre seus poderes ordinários, são capazes – a menos que um misterioso esgotamento ocorra, do qual a história oferece exemplos – de ir no mesmo sentido "mais longe", como se, alimentados da substância desses poderes, crescessem com seus dons, como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo, como se, enfim, cada expressão bem sucedida prescrevesse ao autômato espiritual uma outra tarefa ou ainda fundasse uma instituição cujo exercício ele jamais terá terminado de verificar. Assim, esse "esquema interior" que se realiza sempre mais imperiosamente nos quadros, a ponto de a famosa cadeira tornar-se *para nós* "um brutal ideograma do próprio nome Van Gogh",[9] *para Van Gogh* ele não está esboçado em suas primeiras obras, não é mais legível no que se chama sua vida interior, pois então Van Gogh não teria necessidade de quadros para se encontrar, e deixaria de pintar. Ele é essa vida na medida em que ela sai de sua incoerência e de seu silêncio, na medida em que sua diferença mais própria cessa de satisfazer-se consigo mesma e torna-se meio de compreender e de fazer compreender, de ver e de dar a ver – portanto, não encerrado em algum laboratório privado, no âmago do indivíduo mudo, mas difuso em seu comércio com o mundo visível, espalhado em tudo que ele vê. O estilo é o que torna possível toda significação. Antes do momento em que signos ou emblemas serão em cada um e no artista mesmo o simples índice de significações que ali já estão, é preciso que haja esse momento fecundo em que eles *deram forma* à experiência, em que um sentido que era apenas operante ou latente encontrou os emblemas que haveriam de liberá-lo e torná-lo manejável para o artista e acessível aos outros. Se quisermos realmente compreender a origem da significação – e, se não o fizermos, não compreenderemos nenhuma criação, nenhuma cultura, voltaremos à suposição de um mundo inteligível onde tudo está significado de antemão –, precisamos aqui nos privar de toda significação já instituída e voltar à situação de partida de um mundo não significante que é sempre o do criador, pelo menos no que toca àquilo justamente que ele vai dizer. Avaliemos bem o problema: não se trata de compreender de que modo significações, ou idéias, ou procedimentos dados vão ser aplicados a esse objeto, que figura imprevista o saber irá tomar nessa circunstância. Trata-se primeiro de compreender de que modo esse objeto, essa circunstância passam a significar, e sob quais condições. Na medida em que o pintor já pintou, e em que é de certa maneira mestre de si mesmo, o que lhe é dado com seu estilo não é um certo número de idéias ou de

tiques dos quais pode fazer o inventário, é um modo de formulação tão reconhecível para os outros e tão pouco visível para ele quanto sua silhueta ou seus gestos cotidianos. Portanto, quando Malraux escreve que o estilo é o "meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre",[10] ou que é a "expressão de uma significação atribuída ao mundo, apelo, e não conseqüência, de uma visão",[11] ou, enfim, que é "a redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos arrasta numa deriva de astros segundo seu ritmo misterioso",[12] é certo que essas definições não vão ao centro do fenômeno: elas não se situam no momento em que o estilo opera, são retrospectivas, nos indicam algumas conseqüências dele, mas não o essencial. Quando o estilo está trabalhando, o pintor nada sabe da antítese entre o homem e o mundo, entre a significação e o absurdo, já que o homem e a significação se desenharão sobre o fundo do mundo justamente pela operação do estilo. Se essa noção, como acreditamos, merece o crédito que Malraux lhe concede, é sob a condição de ser primeira, de o estilo portanto não poder ser tomado como objeto, já que ele ainda é nada e só será visível na obra. Não podemos seguramente dizer que o estilo é um meio de representar, o que seria supor-lhe um modelo exterior, e supor a pintura feita antes da pintura, mas tampouco que a representação do mundo é "um *meio do estilo*",[13] o que seria fazê-lo conhecido antecipadamente como um *fim*. É preciso vê-lo aparecer no ponto de contato entre o pintor e o mundo, no côncavo de sua percepção de pintor e como uma exigência proveniente dela. Malraux mostra isso numa de suas melhores passagens: a percepção já estiliza. Uma mulher que passa não é primeiramente para mim um contorno corporal, um manequim colorido, um espetáculo em tal lugar do espaço, é "uma expressão individual, sentimental, sexual", é uma carne inteiramente presente, com seu vigor e sua fraqueza, no andar ou mesmo no choque do salto do sapato sobre o chão. Essa é uma maneira única de variar o acento do ser feminino, e através dele do ser humano, que eu compreendo assim como compreendo uma frase, porque ela encontra dentro de mim o sistema de ressonadores que lhe convém. Portanto, a percepção já estiliza, isto é, ela afeta todos os elementos de um corpo ou de uma conduta, de um certo desvio comum em relação a uma norma familiar que possuo em meu íntimo. Mas, se não sou pintor, essa mulher que passa fala apenas a meu corpo ou a meu sentimento da vida. Se o sou, essa primeira significação suscitará uma outra. Não vou apenas recorrer à minha percepção visual e pôr na tela os traços, as cores, os contornos, e somente esses, *entre* os quais se tornará manifesto o valor sensual ou o valor vital dessa mulher. Minha escolha e os gestos que ela orienta vão ainda submeter-se a uma condição mais restritiva: tudo o que encontrei, comparado ao real "observável", será submetido a um princípio de deformações mais secreto, que fará finalmente com que aquilo que o espectador verá na tela não seja mais apenas a evocação de uma mulher, nem de uma profissão, nem de uma conduta, nem mesmo de uma "concepção de vida" (a do modelo ou a do pintor),

mas de uma maneira típica de habitar o mundo e de tratá-lo, enfim, de significá-lo tanto pelo rosto quanto pelo vestuário, tanto pela carne quanto pelo espírito. “Todo estilo é a conformação dos elementos do mundo que permitem orientar este para uma de suas partes essenciais”.[14] Há significação quando submetemos os dados do mundo a uma “deformação coerente”.[15] Mas como se explica que ela nos pareça coerente e que todos os vetores visíveis e morais do quadro convirjam para a mesma significação x? Eles não podem, como dissemos, remeter a uma ordem de significações preestabelecidas. É preciso então que o mundo percebido pelo homem seja tal que possamos nele fazer aparecer, por um certo arranjo dos elementos, emblemas não apenas de nossas intenções instintivas, mas também de nossa relação mais última com o ser. O mundo percebido, e talvez mesmo o do pensamento, é feito de tal modo que nele não se pode colocar nada que logo não adquira sentido nos termos de uma linguagem da qual nos tornamos depositários, mas que é tanto tarefa quanto herança. É suficiente que, no pleno das coisas, introduzamos certos vazios, certas fissuras – e fazemos isso tão logo vivamos –, para fazer vir ao mundo precisamente aquilo que lhe é o mais estranho: *um sentido*, uma incitação irmã das que nos arrastam para o presente ou o futuro ou o passado, para o ser ou o não-ser... Há estilo (e com isso significação) tão logo haja figuras e fundos, uma norma e um desvio, um alto e um baixo, isto é, assim que certos elementos do mundo adquiram valor de dimensões pelas quais doravante medimos todo o resto, em relação às quais indicamos todo o resto. O estilo é, em cada pintor, o sistema de equivalências que ele monta para essa obra de manifestação, o índice geral e concreto da “deformação coerente” pela qual ele concentra a significação ainda esparsa em sua percepção, e a faz existir expressamente.

A expressão pictórica retoma e ultrapassa a conformação do mundo que se inicia na percepção. Isso quer dizer que a obra não se produz longe das coisas e num laboratório íntimo qualquer, do qual o pintor seria o único a ter a chave. Isso quer dizer também que ela não é, por seu lado, um decreto arbitrário, e que ele, o pintor, se reporta sempre a *seu* mundo, como se o princípio das equivalências pelos quais irá manifestá-lo estivesse desde sempre ali enterrado. Os escritores não devem aqui subestimar o *trabalho*, o *estudo* do pintor, e, sob pretexto de que a pintura é pintura e não palavra, esquecer o que há de metódico na busca do pintor. É verdade, seu sistema de equivalências, mal extraído do espetáculo do mundo, ele o investe novamente em cores, num espaço, sobre uma tela; o sentido impregna o quadro mais do que o quadro o exprime. “Essa rasgadura amarela do céu acima do Gólgota... é uma angústia transformada em coisa, uma angústia que virou rasgadura amarela do céu e logo submerge, empastada pelas qualidades próprias das coisas...”[16] O sentido se afunda no quadro, habita ou freqüenta o quadro, estremece a seu redor “como uma bruma de calor”,[17] em vez de ser manifestado por ele. É como “um esforço imenso e vão, sempre detido a meio caminho do céu e

da terra"[18] para exprimir o que a natureza do quadro lhe proíbe exprimir. Essa impressão é talvez inevitável entre os profissionais da linguagem, acontece-lhes o que nos acontece ao ouvir uma língua estrangeira que falamos mal: ela nos parece monótona, marcada de um sabor demasiado forte e sempre o mesmo, justamente por não ser a nossa e por não fazermos dela o instrumento principal de nossas relações com o mundo. O sentido do quadro permanece cativo para nós que não nos comunicamos com o mundo através da pintura. Mas, para o pintor – e mesmo para todos os apaixonados pela pintura –, o sentido é bem mais que uma bruma de calor na superfície da tela, pois é capaz de exigir *essa* cor ou *esse* objeto de preferência a qualquer outro, e porque comanda tais arranjos subordinados tão imperiosamente quanto uma sintaxe ou uma lógica... Claro, o sentido dessa rasgadura amarela do céu, acima do Gólgota, permanece cativo da cor, assim como o lanoso permanece cativo do azul ou a alegria ácida do verde-maçã. Mas nem todo o quadro está aí. Essa angústia aderente à cor é apenas um componente de um sentido total menos patético, mais durável, mais *legível*, e que permanecerá em nós quando tivermos há muito tirado os olhos do quadro. Malraux tem razão de contar a anedota do hoteleiro de Cassis que vê Renoir trabalhando diante do mar e se aproxima: "eram mulheres nuas que se banhavam num outro lugar. Ele olhava não sei o quê e mudava apenas um cantinho." E Malraux prossegue: "O azul do mar havia se tornado o do riacho das *Lavadeiras* [...] Sua visão era menos uma maneira de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia essa profundidade de azul que ele retomava na imensidão."[19] Mas, justamente, por que o azul do mar pertencia ao mundo da pintura de Renoir? Como podia ensinar-lhe alguma coisa acerca do riacho das *Lavadeiras*? É que cada fragmento do mundo, e especialmente o mar, ora crivado de turbilhões, de cristas e de rugas, ora maciço, espesso e imóvel nele mesmo, desdobra um número ilimitado de figuras do ser, mostra um certo modo que ele tem de responder e de vibrar sob o ataque do olhar, que evoca todo tipo de variantes, e finalmente ensina, além dele mesmo, uma maneira geral de falar. Pode-se pintar mulheres nuas e um riacho de água doce em presença do mar em Cassis, porque não se pede ao mar senão a maneira que ele tem de interpretar a substância líquida, de manifestá-la, de compô-la consigo mesmo para fazê-lo dizer isso e aquilo, em suma, uma tipologia das manifestações da água. Pode-se fazer pintura olhando o mundo porque o estilo que definirá para os outros o pintor, este parece encontrá-lo nas aparências mesmas (na medida em que são, obviamente, aparências suas).

Se, como exprime ainda Malraux, a pintura ocidental variou tão pouco seus temas, se, por exemplo, de geração em geração e desde Rembrandt até Soutine, o boi esfolado reaparece, é que não é necessário, para atingir a pintura, explorar pacientemente todas as coisas, é que não é mesmo ruim, para manifestar um estilo, tratar novamente um tema já tratado, e que enfim a pintura é um sistema de

equivalências e de significações que é mais convincente fazer aflorar num objeto familiar ou freqüentemente pintado do que num objeto desconhecido, onde elas arriscam perderem-se. “Um certo equilíbrio ou desequilíbrio peremptório de cores e de linhas desconcerta aquele que descobre que a porta ali entreaberta é a de um outro mundo.”[20] *Um outro mundo* – entenda-se: o mesmo mundo que o pintor vê, e falando sua própria linguagem, mas livre do peso sem nome que o retém para atrás e o mantém na equivocidade. De que maneira o pintor ou o poeta seriam outra coisa senão seu encontro com o mundo? De que falariam? De que falaria inclusive a arte abstrata, senão de uma certa maneira de negar ou de recusar o mundo? A austeridade, a obsessão das superfícies ou das formas geométricas têm ainda um cheiro de vida, mesmo que seja uma vida envergonhada ou desesperada. A pintura reordena o mundo prosaico e produz, se quiserem, um holocausto de objetos, assim como a poesia faz arder a linguagem ordinária. Mas, quando se trata de obras que gostamos de rever ou de reler, a desordem é sempre uma outra ordem, um novo sistema de equivalências exige *essa* subversão, não qualquer uma, e é em nome de uma relação mais *verdadeira* entre as coisas que seus laços ordinários são desatados.

Um poeta tem por tarefa, definitivamente, traduzir essas palavras, essa voz, esse acento cujo eco cada coisa ou cada circunstância lhe envia. Não há mudança na linguagem ordinária diante da qual recue para levar a cabo sua tarefa, mas ele não propõe nenhuma mudança que não seja motivada. Dostoiévski, ao escrever o primeiro rascunho de *O idiota*, faz de Míchkin o assassino. Depois, este será Rogozhin. Mas a substituição não é indiferente, é baseada no sistema de equivalências, ou melhor, no princípio de seleção e na regra de expressão que prescreve esse romance específico, destinado como ele é a comunicar isso e não aquilo. “O personagem é substituído por um outro, assim como, num quadro, uma janela, demasiado clara para a parede que ela abre, é substituída por um painel de cachimbos.”[21] A significação ordinária da janela, do painel de cachimbos, da parede, não é negada, já que é sempre do mundo que se fala se se quer ser entendido, mas pelo menos reintegrada numa significação mais originária, mais ampla, da qual é retirada. O aspecto da parede, da janela, dos cachimbos, não serve mais apenas para indicar, para além dele mesmo, utensílios a utilizar. Ou melhor – pois a percepção é sempre ação –, a ação aqui torna-se *praxis*, isto é, ela se recusa às abstrações do útil e não quer sacrificar os meios ao fim, a aparência à realidade. Tudo conta a partir de então, e importa menos o uso dos objetos que sua capacidade de compor em conjunto, na sua textura mais íntima, um emblema válido do mundo ao qual somos confrontados.

Em nada surpreende que essa visão sem viseiras, que essa ação sem idéia preconcebida descentrem e reagrupem os objetos do mundo ou as palavras. Mas tampouco nada de mais insensato do que acreditar que basta romper a linguagem para escrever *As iluminações*. Malraux observa, com profundidade, pintores

modernos que, "embora nenhum falasse de verdade, todos, diante das obras de seus adversários, falavam de impostura".[22] Eles não querem mais falar de verdade na medida em que a palavra evoca uma adequação entre a coisa e a pintura. Mas certamente não recusariam falar de verdade se com isso se entendesse a coerência de uma pintura consigo mesma, a presença nela de um princípio único que prescrevesse a cada elemento sua modulação. Os clássicos, cuja arte ia muito mais além, viviam ao menos na ilusão repousante de uma técnica da pintura que permitisse aproximar-se do veludo mesmo, do espaço mesmo... Os modernos sabem que nenhum espetáculo do mundo se impõe absolutamente à percepção, muito menos uma pintura, e que o traço imperioso do pincel pode muito mais, para fazer-nos possuir com o olhar a lã ou a carne, do que a mais paciente reconstituição das aparências. O que eles puseram no lugar de uma inspeção do espírito que descobriria a textura das coisas, não é o caos, é a lógica alusiva do mundo. Eles não têm menos que os clássicos a intenção de significar, a idéia de algo a dizer, do qual é possível aproximar-se mais ou menos. Só que o "ir mais longe" de Van Gogh, no momento em que pinta *Os corvos*, não indica mais uma realidade em direção à qual seria preciso andar, mas o que resta por fazer para exprimir ainda mais o encontro e o conflito do olhar com as coisas que o solicitam, do corpo com o mundo que ele habita, daquele que precisa ser com aquilo que é. Se é isso que a arte significa, torna-se claro demais que ela não pode fazê-lo *assemelhando-se* às coisas ou aos seres do mundo. "Como sempre em arte, mentir para ser verdadeiro", escreve Sartre com razão. Diz-se que o registro exato da conversação mais brilhante dá a seguir a impressão de indigência. Aqui a verdade mente. A conversação exatamente reproduzida não é mais o que ela era quando a vivíamos: falta-lhe a presença dos que falavam, todo aquele acréscimo de sentido que oferecem os gestos e as fisionomias, que sobretudo oferece a evidência de um acontecimento que ocorre, de uma invenção e de uma improvisação continuadas. A conversação não existe mais, não deita mais ramificações por todos os lados, ela é, achatada na dimensão única do sonoro. Em vez de nos convocar por inteiro, ela nos toca apenas ligeiramente, pelo ouvido. Isso quer dizer que, para satisfazer-nos como ela é capaz de fazê-lo, a obra de arte que, do mesmo modo, geralmente só se dirige a um de nossos sentidos, e que em todo caso jamais nos oferece o tipo de presença que pertence ao vivido, deve ter um poder que faça dela, não existência congelada, mas existência sublimada, e mais verdadeira que a verdade. A pintura moderna, como em geral o pensamento moderno, nos obriga absolutamente a compreender o que é uma verdade que não se assemelha às coisas, que seja sem modelo exterior, sem instrumentos de expressão predestinados, e que seja no entanto verdade.

Mas enfim, observarão talvez, se a pintura fosse realmente uma linguagem, haveria um meio de dar, na linguagem articulada, um equivalente do que ela exprime à sua maneira. O que ela diz, então?

Se recolocarmos, como tentamos fazê-lo, o pintor em contato com seu mundo,

talvez acharemos menos enigmática a metamorfose que através dele transforma o mundo em pintura, aquela que, desde seus primórdios até sua maturidade, o transforma nele mesmo, e aquela enfim que, a cada geração, reanima certas obras do passado e lhes arranca um eco que elas nunca haviam produzido. Quando um escritor observa os pintores, ele está um pouco na situação em que se acham os amantes de literatura em relação ao próprio escritor. Então é isso, pensam eles, o que faz de seu tempo o escritor que estimo tanto? É essa a casa que ele habita? É essa a mulher com a qual partilha sua vida? São essas as suas pequenas preocupações? Pensamos no escritor a partir da obra – assim como pensamos numa mulher distante a partir das circunstâncias, das palavras, das atitudes em que ela se exprimiu mais puramente. Quando nos deparamos com a mulher amada ou quando travamos conhecimento com o escritor, ficamos tolamente decepcionados de não reencontrar em cada instante de sua presença aquela essência de diamante, aquela fala sem defeitos que nos habituamos a designar por seu nome. Mas isso é apenas prestígio (às vezes mesmo inveja, ódio secreto). O segundo grau da maturidade é compreender que não há além-do-homem, um homem que não precise viver uma vida de homem, e que o segredo da mulher amada, do escritor e do pintor não está em algo além de sua vida empírica, mas tão intimamente misturado a suas menores experiências, tão pudicamente confundido com sua percepção do mundo, que não poderia ser o caso de encontrá-lo à parte, face a face. Ao lermos a *Psicologia da arte* de Malraux, nos surpreendemos às vezes de ver que ele, que como escritor nada tem a invejar a ninguém e sabe seguramente tudo isso, esquece esse fato quando se trata dos pintores, devota-lhes o mesmo gênero de admiração que ele não aceitaria de seus leitores, e os transforma em deuses. "Que gênio não fica fascinado por essa extremidade da pintura, por esse apelo diante do qual o tempo vacila? É o instante da posse do mundo. Que a pintura não possa ir mais longe, e o velho Hals torna-se um deus."[23] Isto é o pintor visto por um outro. Para ele mesmo, ele não é nada disso. Ele é um homem no trabalho, que reencontra toda manhã, na configuração que as coisas readquirem sob seus olhos, o mesmo apelo, a mesma exigência, a mesma incitação imperiosa à qual jamais acabará de responder. Sua obra não termina: está sempre no futuro. Um dia, a vida o abandona, o corpo se ausenta. Outras vezes, e mais tristemente, é a interrogação esparsa através dos espetáculos do mundo que cessa de se pronunciar. Então o pintor não existe mais ou é pintor honorário. Mas, enquanto pinta, ele está sempre aberto para as coisas ou, se é ou se torna cego, para esse indivíduo irrecusável que foi dado a ele, no primeiro dia de sua vida, como o que era preciso manifestar. E é a razão pela qual seu trabalho, obscuro em si mesmo, é no entanto guiado e orientado. Ele vê apenas sua trama, e somente os outros podem ver o lado direito, pois o que lhe é implicitamente dado em cada minuto de sua experiência não pode ter sob seus olhos o relevo e a configuração imprevisível da vida de outrem. Mas esse caminhar de cego é não obstante demarcado por índices: ele jamais cria no vazio, *ex nihilo*. Sempre se trata de levar mais longe o mesmo

sulco já esboçado no mundo como ele o vê, em suas obras precedentes ou nas do passado, de retomar e de generalizar essa inflexão que apareceu no canto de um quadro anterior, de converter em instituição um costume já instalado sem que o pintor nunca possa dizer, porque isso não tem sentido, o que é dele e o que é das coisas, o que estava em seus quadros precedentes e o que ele acrescenta, o que ele tomou de seus predecessores e o que é seu. A tríplice retomada pela qual continua ultrapassando, conserva destruindo, interpreta deformando, pela qual infunde um sentido novo ao que no entanto chamava e antecipava esse sentido, não é apenas metamorfose no sentido dos contos de fadas, milagre ou magia, violência ou agressão, criação absoluta numa solidão absoluta: é também uma resposta àquilo que o mundo, o passado, as obras anteriores lhe pediam – consumação, fraternidade. Husserl empregou a bela palavra *Stiftung* para designar a princípio essa fecundidade indefinida de cada momento do tempo que, justamente por ser singular e por passar, jamais poderá deixar de ter sido ou de ser universalmente – e, mais ainda, a fecundidade, derivada dessa, das operações da cultura que inauguram uma tradição, que continuam a valer após seu aparecimento histórico e exigem, para além delas mesmas, operações diferentes e as mesmas. É assim que o mundo desde que ele o viu, suas primeiras tentativas e todo o passado da pintura, criam para o pintor uma *tradição*, isto é, diz Husserl, o *esquecimento das origens*, o dever de recomeçar de outro modo e de dar ao passado, não uma sobrevida que é a forma hipócrita do esquecimento, mas a eficácia da retomada ou da "repetição" que é a forma nobre da memória.

Malraux insiste no que há de ridículo e de enganador na comédia do espírito: esses contemporâneos inimigos, Delacroix e Ingres, em quem a posteridade reconhecerá o mesmo tempo, esses pintores que se *querem* clássicos e são neoclássicos, isto é, o contrário, esses estilos que escapam ao olhar de seu criador e só se tornam visíveis quando o Museu reúne as obras dispersas pela terra, ou quando a fotografia faz crescer as miniaturas, transforma por seus enquadramentos um pedaço do quadro, transforma em quadros os vitrais, os tapetes e as moedas, e dá à pintura uma consciência dela mesma que é sempre retrospectiva. "...Como se um imaginário do espírito da arte desenvolvesse de miniatura a quadro, de afresco a vitral, uma mesma conquista, e de repente a abandonasse por outra, paralela ou subitamente oposta, como se uma torrente subterrânea de história unisse, arrastando-as, todas essas obras esparsas [...]. Um estilo conhecido em sua evolução e em suas metamorfoses torna-se menos uma idéia do que a ilusão de uma fatalidade viva. A reprodução, e apenas ela, fez entrar na arte esses Sobre-artistas imaginários que têm um confuso nascimento, uma vida, conquistas, concessões ao gosto da riqueza ou da sedução, uma agonia e uma ressurreição, e que se chamam estilos."[24] Se a expressão é criadora em relação ao que ela metamorfoseia,[25] e *justamente se ela sempre o ultrapassa* fazendo-o entrar numa configuração em que muda de sentido, isso já era verdade para os atos de expressão anteriores e mesmo,

em certa medida, para nossa percepção do mundo antes da pintura, já que ela projeta no mundo a assinatura de uma civilização, o traço de uma elaboração humana. Nossos atos de expressão ultrapassam seus dados de partida em direção a uma outra arte. Mas esses próprios dados ultrapassavam, eles também, os atos de expressão anteriores em direção a um futuro que somos, e nesse sentido exigiam a própria metamorfose que lhes impomos. Não se pode fazer o inventário de uma pintura – dizer o que nela está e o que nela não está – como tampouco de um vocabulário, e pela mesma razão: ela não é uma soma de signos, é um novo órgão da cultura humana que torna possível, não um número finito de movimentos, mas um tipo geral de conduta, e que abre um horizonte de investigações. É o que diz Malraux: a metamorfose pela qual reencontramos nos clássicos, que estavam convencidos de explorar uma realidade, a pintura no sentido moderno de criação, não é fortuita: os clássicos eram já pintores no sentido moderno também. Quando o pensamento ateu faz reviver as obras que se acreditavam a serviço de um sagrado ou de um absoluto, sem poder partilhar a experiência religiosa à qual estavam ligadas, não há hipocrisia nisso: ele os devolve a elas mesmas, as confronta com a interrogação da qual nasceram. Se encontramos o que retomar nas artes que historicamente estão ligadas a uma experiência muito alheia à nossa, é que afinal elas têm algo a nos dizer, é que seus artistas, acreditando continuar simplesmente os terrores primitivos ou os da Ásia e do Egito, inauguravam secretamente uma outra história que é ainda a nossa, e que os torna presentes a nós enquanto os impérios, as tribos, as crenças às quais eles pensavam *pertencer* há muito desapareceram. Se um plano de Georges de La Tour, um fragmento de um quadro de [...] nos fazem pensar na pintura do século XIX, não é certamente porque La Tour fosse [...] nem Manet, mas é afinal porque La Tour e [...] eram pintores no mesmo sentido que Manet, é porque eles pertenciam ao mesmo universo.[26] Malraux mostra com profundidade que o que faz para nós "um Vermeer" não é que a tela pintada tenha um dia saído das mãos do homem Vermeer, é que ela realiza a "estrutura Vermeer", ou que ela fala a linguagem Vermeer, isto é, ela observa o sistema de equivalências particular que faz que todos os momentos do quadro, como cem ponteiros em cem quadrantes, indiquem o mesmo e insubstituível desvio. Mesmo se Vermeer envelhecido tivesse pintado com elementos heteróclitos um quadro sem coerência, esse não seria "um verdadeiro Vermeer". E se, ao contrário, um falsário conseguisse retomar não apenas a escrita, mas o estilo mesmo dos grandes Vermeer, ele não seria mais exatamente um falsário. Seria um daqueles pintores que trabalhavam no atelier dos clássicos e pintavam para eles.[27] É verdade que isso não é possível: para ser capaz de repetir o estilo de Vermeer após séculos de outra pintura, e quando o problema mesmo da pintura mudou de sentido, seria preciso que o falsário fosse pintor, e então ele não faria "falsos Vermeer", faria, entre dois quadros originais, um "estudo segundo Vermeer" ou ainda uma "homenagem a Vermeer" na qual colocaria algo de seu. Na

verdade, o que o denuncia como falsário e o torna falsário não é que seus quadros se assemelhem aos de Vermeer, é que não se assemelhem o bastante. Se o quadro saiu ou não das mãos do indivíduo Vermeer que habitava um organismo perecível, a história da pintura nem sempre pode sabê-lo, não está aí o que distingue para nós o verdadeiro Vermeer e o falso, *não é nem mesmo o que os distingue, de verdade*. Vermeer, porque era um grande pintor, tornou-se algo como uma instituição ou uma entidade, e assim como a história tem por papel descobrir o sentido do Parlamento sob o Antigo Regime ou o sentido da Revolução francesa, assim como ela deve, para fazê-lo, colocar em perspectiva, designar isso como essencial e aquilo como acessório ou contingente no Parlamento ou na Revolução, assim também a história da pintura tem o encargo de definir, através da figura empírica das telas ditas de Vermeer, uma essência, uma estrutura, um estilo, um sentido de Vermeer contra o qual não podem prevalecer, se os houver, os detalhes discordantes arrancados de seu pincel pela fadiga, pela circunstância ou pelo costume. O fato de o quadro ter sido secretamente fabricado por um de nossos contemporâneos só intervém secundariamente, e porque impede o quadro de assumir verdadeiramente o estilo de Vermeer. Não cabe apenas dizer que, por falta de informações, os historiadores da pintura só podem julgar a autenticidade pelo exame do próprio quadro. Isso não é uma imperfeição de nosso conhecimento e de nossa história: isso é a história mesma, quando ela consegue, como é sua tarefa, compreender os fatos. Mesmo um catálogo completo da obra de um mestre não é, de direito, indispensável, e não é suficiente para saber o que é realmente *dele*. Pois ele não é mais nada, diante da história, além de uma certa fala dita no diálogo da pintura, e o que ele pôde eventualmente dizer não vem ao caso, assim como devemos atribuir-lhe, se isso for possível, o que outros disseram exatamente como ele o teria dito. Não contra a história empírica, que só é atenta aos acontecimentos e cega aos conteúdos, mas para além dela, uma outra história se escreve, a qual distingue o que o acontecimento confundia, mas também reaproxima o que ele separava, desenhando a curva dos estilos, suas mutações, suas metamorfoses surpreendentes, mas também, e ao mesmo tempo, sua fraternidade numa única pintura.

Os primeiros desenhos nas paredes das cavernas definiam um campo de pesquisas ilimitado, colocavam o mundo como a ser pintado ou desenhado, convocavam um futuro indefinido da pintura, e é isso que nos toca neles, é o que faz com que eles nos falem e lhes respondamos por metamorfoses nas quais eles colaboram conosco. Há duas historicidades, uma, irônica ou mesmo ridícula, cheia de contra-senso, na qual cada tempo luta contra os outros como contra estrangeiros, impondo-lhes suas preocupações, suas perspectivas. Ela é antes esquecimento do que memória, é desmembramento, ignorância, exterioridade. Mas a outra, sem a qual a primeira seria impossível, é o *interesse* que nos liga ao que não é nós, a vida que o passado, por uma troca contínua, encontra em nós e nos traz, é sobretudo a vida que ele continua a levar em cada criador que reanima, relança e retoma em cada quadro

o empreendimento inteiro do passado.

Sob esse aspecto, a função do Museu, como a da Biblioteca, não é unicamente benfazeja: ele nos oferece de fato o meio de ver juntas, como obras, como momentos de um único esforço, produções que jaziam pelo mundo, enterradas nos cultos ou nas civilizações das quais queriam ser o ornamento. Nesse sentido, o Museu funda nossa consciência da pintura como pintura. Mas é preferível buscá-la em cada pintor que trabalha, pois nele ela se acha em estado puro, enquanto o Museu a associa a emoções de menor qualidade. Seria preciso ir ao Museu como o fazem os pintores, na alegria do diálogo, e não como o fazemos nós, amadores, com uma reverência que afinal não tem cabimento. O Museu nos inspira má consciência, uma consciência de ladrões. Ocorre-nos pensar, de vez em quando, que essas obras não foram feitas afinal para *acabar* entre essas paredes severas, para o prazer dos que passeiam aos domingos, das crianças nas quintas-feiras ou dos intelectuais nas segundas-feiras. Sentimos vagamente que há um desperdício e que esse recolhimento de solteironas, esse silêncio de necrópole, esse respeito de pigmeus não é o meio verdadeiro da arte, que tantos esforços, tantas alegrias e penas, tantas cóleras, tantos trabalhos não estavam destinados a refletir um dia a triste luz do Museu do Louvre... O Museu transforma as obras em obras, faz aparecer os estilos, mas acrescenta também, ao verdadeiro valor delas, um falso prestígio, separando-as das vicissitudes em meio às quais nasceram, fazendo-nos crer que Sobre-artistas, “fatalidades” guiavam a mão dos artistas desde sempre. O estilo vivia em cada pintor como a pulsação mais secreta de seu coração, cada um deles, como fala e estilo, se reconhecia em todas as outras falas e em todos os outros estilos e sentia o esforço deles como parente do seu, [28] ao passo que o Museu converte essa historicidade secreta, pudica, não deliberada e como que involuntária, em história oficial e pomposa: a iminência de uma regressão que tal pintor não suspeitava transmite à nossa amizade por ele um tom patético que lhe era bastante estranho. Esse pintor trabalhou alegremente, por toda a sua vida, sem pensar que estivesse sobre um vulcão, e vemos sua obra como flores à beira de um precipício. O Museu torna os pintores tão misteriosos para nós quanto os polvos ou as lagostas. Essas obras que nasceram no calor de uma vontade, ele as transforma em prodígios de um outro mundo, e o sopro que as animava não é mais, à luz pensativa do museu, sob as vitrines ou as chapas de vidro, do que uma débil palpitação em sua superfície... O Museu mata a veemência da pintura assim como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em *mensagens* os escritos que eram os gestos de um homem... Ele é a historicidade de morte. Mas há uma historicidade de vida, da qual ele é a imagem decaída: é a que habita o pintor no trabalho, quando ele ata num único gesto a tradição que retoma e a tradição que funda, é a historicidade que, sem que ele abandone seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoado e maldito, liga-o de repente a tudo que alguma vez foi pintado no mundo. A verdadeira história da pintura não é a que coloca a pintura no passado e invoca os Sobre-artistas e as fatalidades. Seria a que a coloca inteiramente no presente, habita os artistas e

reintegra o pintor à fraternidade dos pintores.

Dos pintores apenas? Mesmo se o hoteleiro de Cassis não compreende a transmutação que Renoir opera do azul do Mediterrâneo à água das *Lavadeiras*, ele quis ver Renoir trabalhar, isso *interessa* também a ele, e nada impede afinal que ele redescubra esse caminho que os habitantes das cavernas um dia abriram sem tradição, e que o mundo volte a ser, para ele também, um mundo a pintar. Renoir teria se enganado muito se perguntasse ao hoteleiro o que ele gostava, e procurasse agradá-lo. Nesse sentido, ele não pintava para o hoteleiro. Ele próprio definia, por sua pintura, as condições sob as quais queria ser aprovado. Mas, enfim, ele pintava para que um quadro estivesse ali, *visível*. É ao mundo, à água do mar, que ele tornava a perguntar o segredo da água das *Lavadeiras*; e o caminho de uma a outra, ele o abria para os que, com ele, estavam presos no mundo. Como disse Jules Vuillemin, não se tratava de falar a linguagem deles, mas de exprimi-los ao exprimir-se. Em relação à sua própria vida, o sentimento do pintor é da mesma ordem: seu estilo não é o estilo de sua vida, mas ele a orienta, ela também, para a expressão. Compreende-se que Malraux não goste das *explicações* psicanalíticas em pintura. A explicação nunca vai muito longe: mesmo se o manto de Santa Ana fosse um abutre, mesmo se admitíssemos que, enquanto Da Vinci o pintava como manto, um segundo Da Vinci em Da Vinci, com a cabeça inclinada, o decifraria como abutre, à maneira de um leitor de adivinhas (o que afinal não é impossível: há, na vida de Da Vinci, um gosto pela mistificação assustadora que podia perfeitamente levá-lo a inserir seus monstros numa obra de arte), ninguém falaria desse abutre se o quadro de Da Vinci não tivesse um outro sentido. A *explicação* só dá conta dos detalhes, no máximo dos materiais de uma obra. Mesmo que o pintor goste de manusear as cores, e o escultor a argila, porque ele está ligado à fase anal, isso nem sempre nos diz o que é pintar ou esculpir.[29] Mas a atitude oposta, a *devoção* dos artistas que faz que nada se queira saber de sua vida, que se ponha sua obra como um milagre fora da história privada ou pública, ela nos mascara também sua verdadeira grandeza. Pois se Leonardo é algo mais que a vítima de uma infância infeliz, não é que ele tenha um pé no além, é que, de tudo o que viveu, ele conseguiu fazer um meio de interpretar o mundo – não é que ele não tivesse corpo ou visão, é que sua situação corporal ou vital foi por ele constituída em linguagem. Quando passamos da dimensão dos acontecimentos à da expressão, mudamos de ordem mas não mudamos de mundo: os *mesmos* dados que eram sofridos transformam-se em sistema significante. Esvaziados do interior, privados enfim do impacto sobre nós que os tornava dolorosos, tornados transparentes ou mesmo luminosos, e capazes de iluminar não só os aspectos do mundo que se lhes assemelham mas também os outros, esses dados não cessam de estar aí, por mais que sejam metamorfoseados. O conhecimento que fazemos deles jamais substituirá a experiência da própria obra, mas ele ajuda a medir a criação estética. Aqui também a metamorfose ultrapassa, mas conservando, e é de cada coisa vivida (às vezes mínima) que surge o mesmo

incansável pedido: o pedido para ser exprimido.

Portanto, se nos colocamos *no pintor*, no momento em que aquilo que lhe foi dado viver de destino corporal, de aventuras pessoais ou de acontecimentos históricos se organiza no ato de pintar, em torno de algumas linhas de força que indicam sua relação fundamental com o mundo, temos de reconhecer que sua obra, mesmo não sendo jamais o efeito desses dados, é sempre uma resposta a eles, e que as paisagens, as escolas, as amantes, os credores, e mesmo as polícias, as revoluções que podem confiscar o pintor e perdê-lo para a pintura, são também o pão que ele consagrará, o alimento de que se nutrirá sua pintura. Assim o pintor cessa de isolar-se num laboratório secreto. Viver na pintura é ainda respirar este mundo, e precisamos compreender que o pintor e o homem vivem no espaço da cultura tão "naturalmente" como se ele fosse dado pela natureza.

Precisamos conceber no modo do "natural" as relações mesmas que o pintor mantém com a história da pintura. Ao meditar sobre as miniaturas ou sobre as moedas em que a ampliação fotográfica revela milagrosamente o mesmo estilo manifesto nas obras de grande porte, e sobre as obras de arte das estepes desterradas para além dos limites da Europa, longe de toda influência, e nas quais os modernos se espantaram de encontrar o mesmo estilo que uma pintura consciente inventou ou reinventou noutra parte, Malraux não evita a idéia de uma "torrente subterrânea" de História que reúne as pinturas mais afastadas, de uma Pintura que trabalha nas costas dos pintores, de uma Razão na história da qual eles seriam os instrumentos. Esses monstros hegelianos são a antítese e o complemento de seu individualismo: quando se encerrou a arte no mais secreto do indivíduo, a convergência das obras independentes só pode se explicar por algum destino que as domina. Mas quando, ao contrário, recolocamos o pintor em presença do mundo, como tentamos fazê-lo, o que se tornam a Pintura em si ou o Espírito da Pintura?

Partamos do fato mais simples – sobre o qual, aliás, já fornecemos alguns esclarecimentos. Nós que examinamos à lupa a medalha ou a miniatura, nos maravilhamos de nela reencontrar escondido o mesmo estilo que artistas deliberadamente impuseram a obras de grande escala. Mas isso, como dizíamos mais acima, é simplesmente porque a mão leva a toda parte seu estilo, que é indiviso no gesto e não necessita, para marcar com seu traço a matéria, seguir ponto por ponto o caminho infinito do buril. Nossa escrita se reconhece, quer tracemos as letras no papel, com três dedos da mão, ou com giz, na lousa, com todo o nosso braço – porque nosso corpo não a detém como poder de circunscrever um certo espaço absoluto, em condições dadas de uma vez por todas e por meio de certos músculos com exclusão de outros, mas como uma capacidade geral de formular um tipo constante [de gestos?] mediante todas as transposições que possam ser necessárias. Ou melhor, não há nem mesmo transposição: simplesmente não escrevemos no espaço em si, com uma mão em si, um corpo em si ao qual cada nova situação colocaria problemas de adaptação muito complicados. Escrevemos no espaço

percebido, onde os resultados de mesma forma são desde o início análogos, e onde as diferenças de escala são imediatamente superadas, assim como as melodias de mesma forma executadas em diferentes tonalidades são imediatamente identificadas. E a mão com a qual escrevemos é uma mão-espírito, que possui, com a fórmula de um movimento, como que um conceito natural de todos os casos particulares em que pode ter que se realizar. Todo o milagre de um estilo já presente nos elementos invisíveis da moeda ou da miniatura, no mundo inumano que a câmera lenta, o microscópio ou a lupa nos revelam, equivale portanto a que, trabalhando no mundo humano das coisas percebidas, o artista põe sua marca inclusive no mundo inumano que os aparelhos de ótica nos revelam, assim como o nadador passeia, sem saber, sobre todo um universo sepultado que a máscara submarina lhe revela para seu grande assombro, ou assim como Aquiles efetua na simplicidade de um passo uma soma infinita de espaços e de instantes. E esse é certamente um grande milagre, cuja estranheza a palavra *homem* não nos deve ocultar. Pelo menos podemos ver aqui que esse milagre é habitual, que ele nos é natural, que começa com nossa existência encarnada, e que não há razão de buscar sua explicação em algum Espírito do Mundo que operaria em nós sem nós, e pensaria em nosso lugar mais aquém do mundo percebido, em escala microscópica: aqui o espírito do mundo somos nós, assim que sabemos *nos mover*, tão logo saibamos *olhar*. Esses atos simples já encerram todo o mistério da ação expressiva. Pois movo meu corpo mesmo sem saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, e onde seria preciso buscar os instrumentos dessa ação. Do mesmo modo, o artista faz irradiar seu estilo até os elementos invisíveis da matéria que ele trabalha. Quero ir lá adiante, e eis que chego lá, sem que tenha entrado no segredo inumano da maquinaria corporal, sem que o tenha ajustado aos dados objetivos do problema, à localização do objetivo definido relativamente a algum sistema de coordenadas. Olho onde está o objetivo, sou aspirado por ele, e toda a máquina do corpo faz o que é preciso ser feito para que eu chegue lá. Tudo se passa no mundo humano da percepção e do gesto, mas meu corpo "geográfico" ou "físico" obedece às exigências desse pequeno drama, que não cessa de produzir nele uma quantidade de milagres naturais. Meu olhar em direção ao objetivo já possui, ele também, seus prodígios: pois ele também se instala com autoridade no ser e nele se conduz como num país conquistado. Não é o objeto que age sobre meus olhos e obtém deles os movimentos de acomodação e de convergência: foi possível mostrar, ao contrário, que eu jamais veria nada nitidamente e não haveria objeto para mim se eu não dispusesse meus olhos *de maneira a* tornar possível a visão do único objeto. Para o cúmulo do paradoxo, tampouco se pode dizer aqui que o espírito substitui o corpo e antecipa o que iremos ver: não, são nossos próprios olhares, é sua sinergia, é sua exploração ou sua prospecção que focalizam o objeto iminente, e as correções jamais seriam bastante rápidas e bastante precisas se devessem se basear num verdadeiro cálculo dos efeitos. Cabe portanto reconhecer sob o nome de olhar, de mão e, em geral, de corpo um

sistema de sistemas consagrado à inspeção de um mundo, capaz de transpor as distâncias, de atravessar o futuro perceptivo, de desenhar na platitude inconcebível do ser concavidades e relevos, distâncias e desvios, um sentido... O movimento do artista ao traçar seu arabesco na matéria infinita explicita e prolonga o milagre da locomoção dirigida ou dos gestos de preensão. O corpo não apenas se consagra a um mundo do qual traz em si o esquema: ele o possui à distância mais do que é possuído por ele. Com mais razão ainda, o gesto de expressão, que se encarrega de desenhar e de fazer aparecer no exterior o que ele visa, efetua uma verdadeira recuperação do mundo e o refaz para conhecê-lo. Mas antes disso, com nosso primeiro gesto orientado, as relações infinitas de *alguém* com sua *situação* já haviam invadido nosso medíocre planeta e aberto à nossa conduta um campo indefinido. Toda percepção e toda a ação que a supõe, em suma, todo uso de nosso corpo já é *expressão primordial*, ou seja, não o trabalho secundário e derivado que substitui o exprimido por signos dados noutra parte com seu sentido e sua regra de emprego, mas a operação que primeiramente constitui os signos como signos, faz habitar neles o exprimido – não sob a condição de alguma convenção prévia, mas pela eloqüência de seu próprio arranjo e de sua configuração –, implanta um sentido naquilo que não o tinha, e que portanto, longe de esgotar-se no instante em que ocorreu, abre um campo, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma tradição...

Ora, se a presença do estilo em miniaturas que ninguém jamais viu e, num certo sentido, jamais fez, confunde-se com o mistério de nossa corporeidade e não exige nenhuma explicação oculta, parecenos que se pode dizer o mesmo dessas convergências singulares que fazem que de uma extremidade a outra do mundo artistas que se ignoravam produzam obras que *se assemelham*. Pedimos uma causa que explique essas semelhanças, e falamos de uma Razão na História ou de um Espírito da Pintura ou de um Sobre-artista que guie os artistas sem que estes o saibam. Mas, em primeiro lugar, é colocar mal o problema falar de *semelhanças*: afinal, elas são pouca coisa em comparação com as inumeráveis diferenças e a variedade das culturas, de modo que, quando deparamos com obras que se assemelham de um século a outro ou de um continente a outro, a probabilidade de uma reinvenção sem guia e sem modelo é suficiente para explicar essa coincidência. O verdadeiro problema é compreender, não por que obras se assemelham, mas por que culturas tão diferentes se lançam na mesma busca, se propõem a mesma tarefa (no caminho da qual elas encontrarão, eventualmente, os mesmos modos de expressão), por que o que uma cultura produz tem sempre um sentido para as outras, mesmo se não é seu sentido de origem, por que nos damos o trabalho de metamorfosear em arte os fetiches, enfim, por que há uma pintura ou um universo da pintura. Mas isso só é problema se começamos por nos colocar no mundo geográfico ou físico, e por nele colocar as obras como acontecimentos separados, cuja semelhança ou o simples parentesco é então improvável, e exige um princípio de explicação. Propomos, ao contrário, reconhecer a ordem da cultura ou do sentido

como uma ordem original do advento que não deve ser derivada daquela, se existe, dos puros acontecimentos, nem tratada como o simples efeito de certos encontros pouco prováveis. Se admitimos que o próprio do gesto humano é significar para além de sua simples existência de fato, inaugurar um sentido, disso resulta que todo gesto é *comparável* a qualquer outro, que ambos pertencem a uma única sintaxe, que cada um deles é um começo, comporta uma seqüência ou recomeços na medida em que não é, como o acontecimento, opaco e fechado em si mesmo, e acabado de uma vez por todas; resulta que ele vale para além de sua simples presença de fato, e que nisso ele é de antemão aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão. Mais ainda: não apenas é compossível com elas, e se organiza com elas num mundo da pintura, mas também, se seu traço permanece e sua herança é transmitida, é essencial ao gesto pictórico, uma vez realizado, modificar a situação da tentativa universal na qual todos estamos envolvidos. Pois a obra, uma vez realizada, constitui novos signos como signos, torna portanto manejáveis novas significações, faz crescer a cultura assim como um órgão acrescentado poderia fazer crescer os poderes de nosso corpo, e abre assim um novo horizonte de pesquisa. Portanto, não apenas todos os gestos que fazem existir a cultura estão entre si numa *afinidade* de princípio que faz deles os momentos de uma única tarefa, mas também um exige o outro em sua diferença, já que dois deles só podem ser idênticos com a condição de se ignorarem. E assim como não nos surpreendemos mais de encontrar a assinatura do artista lá onde seu olhar não podia chegar, quando admitimos que o corpo humano se exprime ele próprio em tudo o que faz, assim também as convergências e as correspondências entre obras de toda origem, fora de toda influência expressa na história da arte, não surpreendem quando nos instalamos na ordem da cultura considerada como um campo único. Não queremos dizer aqui que o corpo humano fornece uma explicação disso,[30] e que homens que se ignoravam e viviam a imensas distâncias no tempo e no espaço retomam o mesmo gesto porque seu corpo é o mesmo: pois justamente o próprio do corpo humano é não comportar natureza.

Certamente o campo de pesquisas inaugurado por uma obra pode ser abandonado se a obra for perdida, queimada ou esquecida. O advento não dispensa o acontecimento; não há, acima dos acontecimentos, uma segunda causalidade que faria do mundo da pintura um outro mundo supra-sensível, com suas leis próprias, como o mundo da Graça de que falava Malebranche. A criação cultural é sem eficácia se não encontra um veículo nas circunstâncias exteriores, ela nada pode contra estas. Mas a verdade é que, por menos que a história favoreça, a obra conservada e transmitida desenvolve em seus herdeiros conseqüências incomensuráveis com o que ela é como pedaço de tela pintada, e uma história única da cultura se reconstitui por cima das interrupções ou das regressões, porque desde o começo a obra inicial significava para além de sua existência empírica.

O difícil e o essencial é aqui compreender que, ao afirmarmos um universo do sentido ou um campo de significações distinto da ordem empírica dos

acontecimentos, não afirmamos uma eternidade, um Espírito da Pintura que se possuiria no avesso do mundo e nele se manifestaria aos poucos... A ordem ou o campo de significações que faz a unidade da pintura e abre antecipadamente cada obra a um futuro de pesquisas é comparável à que o corpo inaugura em sua relação com o mundo e que faz cada momento de seus gestos participar do estilo do todo.[31] O corpo apõe seu monograma em tudo o que ele faz; para além da diversidade de suas partes que o torna frágil e vulnerável, ele é capaz de reunir-se num gesto que domina sua dispersão. Da mesma maneira, para além das distâncias do espaço e do tempo, há uma unidade do estilo humano que reúne os gestos de todos os pintores numa única tentativa, numa única história cumulativa, e a produção deles numa única arte e numa única cultura.[32] A unidade da cultura prolonga mais além dos limites de uma vida individual o mesmo gênero de conexão que se estabelece entre todos os seus momentos quando uma vida é instituída, quando uma consciência, como se diz, é selada num corpo e aparece no mundo um novo ser a quem advirá não se sabe o quê, mas a quem doravante algo não poderia deixar de advir, que não poderia deixar de ter uma história breve ou curta. O pensamento analítico, cego para o mundo percebido, rompe a transição perceptiva de um lugar a outro, de uma perspectiva a outra, e busca do lado do espírito a garantia de uma unidade que já está aí quando percebemos, rompe também a unidade da cultura e busca reconstituí-la de fora. Afinal, diz ele, não há senão obras, indivíduos, como se explica então que se assemelhem? É então que se introduz o Espírito da Pintura. Mas assim como devemos reconhecer como um fato último a posse corporal do espaço, a ligação do diverso pelo corpo, assim como nosso corpo enquanto vive e se faz gesto repousa apenas sobre si mesmo e não poderia obter esse poder de um espírito separado, assim também a história da pintura que corre de uma obra a outra repousa sobre ela mesma e é movida apenas por esses esforços que se soldam um ao outro pelo simples fato de serem esforços de expressão. A ordem intrínseca das significações não é eterna: se não segue cada ziguezague da história empírica, ela desenha, ela demanda uma série de procedimentos sucessivos. Ela não se define apenas, como dizíamos provisoriamente há pouco, pelo parentesco de todos os seus momentos numa única tarefa: precisamente porque todos são momentos da pintura, cada um deles, se é conservado e transmitido, modifica a situação do empreendimento, e exige que os que vierem a seguir sejam justamente diferentes dele.

Quando se diz que cada obra [verdadeira?] abre um horizonte de pesquisas, isso quer dizer que ela torna possível o que não o era antes dela, e que ela transfigura o empreendimento pictórico ao mesmo tempo que o realiza. Portanto, dois gestos culturais só podem ser idênticos com a condição de se ignorarem um ao outro. Sua *eficácia*, de que falávamos mais acima, tem por conseqüência justamente tornar impossível em arte a pura e simples repetição. Assim é essencial à arte desenvolver-se, isto é, ao mesmo tempo mudar e, como diz Hegel, “voltar a si mesma”, portanto

apresentar-se sob forma de história, e o sentido do gesto expressivo sobre o qual fundamos a unidade da pintura é, por princípio, um sentido em gênese. O advento não é um ultrapassar do tempo, é uma promessa de acontecimentos. A dominação do uno sobre o múltiplo da qual a história da pintura nos oferece o exemplo, assim como a que vimos no exercício do corpo que percebe, não consome a sucessão numa eternidade: ao contrário, ela exige a sucessão, tem necessidade dela, ao mesmo tempo que a funda em significação. E não se trata, entre os dois problemas, de uma simples *analogia*. É a operação expressiva do corpo, começada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte. O campo das significações pictóricas está aberto desde que um homem apareceu no mundo. E o primeiro desenho na parede das cavernas só fundava uma tradição porque recolhia uma outra: a da percepção. A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarnada, e temos em nosso corpo, antes de qualquer iniciação à arte, a primeira experiência do corpo impalpável da história.

Indiquemos para terminar que, assim compreendida, a história escaparia às vãs discussões de que hoje é objeto, e voltaria a ser o que ela deve ser para o filósofo: o centro de suas reflexões, não como uma natureza simples, absolutamente clara por ela mesma e que explicaria todo o resto, mas, ao contrário, como o lugar mesmo de nossas interrogações e de nossos assombros. Quer seja para adorá-la ou para odiá-la, concebe-se hoje a História e a dialética histórica como uma Potência exterior. Entre ela e nós, cumpre então escolher, e escolher a história, quer dizer, devotar-se de corpo e alma ao advento de um homem futuro, renunciar em favor desse futuro a todo julgamento sobre os meios, em favor da eficácia a todas as considerações de valor, ao "consentimento de si mesmo a si mesmo". Essa História-ídolo seculariza as concepções mais rudimentares de Deus, e não é por acaso que nossas discussões contemporâneas voltam de bom grado a um paralelo entre o que se chama a "transcendência horizontal" da história e a "transcendência vertical" de Deus. Na verdade, é colocar duas vezes mal o problema. Já se passaram vinte séculos desde que a Europa renunciou à transcendência dita vertical, mas é um pouco difícil esquecer que o Cristianismo é, em boa parte, o reconhecimento de um mistério na relação entre o homem e Deus: justamente, o Deus cristão não quer uma relação vertical de subordinação, ele não é apenas um princípio do qual seríamos as conseqüências, uma vontade da qual seríamos os instrumentos, há como que uma espécie de impotência de Deus sem nós, e Claudel chega a dizer que Deus não está acima de nós, mas abaixo, querendo dizer que não o encontramos como um modelo supra-sensível ao qual teríamos de nos submeter, mas como um outro nós mesmos, que esposa e autentifica toda a nossa obscuridade. A transcendência, então, não domina o homem, ele é estranhamente o portador privilegiado dela. Por outro lado, nenhuma filosofia da história jamais transferiu para o futuro toda a realidade do presente e *destruiu* o si para dar lugar a ele. Essa neurose do futuro seria exatamente a não-filosofia, a recusa deliberada de saber *em quê se crê*. Hegel, justamente, não

introduz a História como uma necessidade bruta que oblitera o julgamento e suprime o si, mas como sua realização verdadeira. Nenhuma filosofia jamais consistiu em escolher entre duas transcendências – por exemplo, entre a de Deus e a do futuro humano –, todas estão ocupadas em mediatizá-las, em compreender como Deus se faz homem ou como o homem se faz Deus, em elucidar esse estranho envolvimento entre os fins e os meios que faz com que a escolha de um meio já seja escolha de um fim – o que torna portanto absurda a justificação dos meios pelos fins –, em elucidar que o si se faz mundo e que a cultura tem necessidade de ser animada por ele. Em Hegel, como se repete em toda parte, tudo o que é real é racional e portanto justificado – mas justificado ora como aquisição positiva, ora como pausa, ora inclusive como um refluxo que promete um novo fluxo, em suma, justificado relativamente, a título de *momento* da história total, sob a condição de que essa história se faça, e portanto no sentido em que dizemos que nossos erros são construtivos e que nossos progressos são nossos erros compreendidos, o que não apaga a diferença entre os crescimentos e os declínios, entre os nascimentos e as mortes, entre as regressões e os progressos...

A concepção do Estado, em Hegel, não se atém a essa sabedoria, mas isso não é uma razão para esquecer que mesmo na *Filosofia do direito* ele rejeita como erros do entendimento abstrato tanto o julgamento da ação pelos meros efeitos quanto o julgamento da ação pelas meras intenções, e que ele pôs no centro de seu pensamento esse lugar em que o interior se faz exterior, essa virada ou essa guinada que faz com que nos tornemos o outro e o outro se torne nós. As polêmicas contra a "transcendência horizontal", em nome da "transcendência vertical" (admitida ou apenas lamentada) não são portanto menos injustas em relação a Hegel do que em relação ao Cristianismo. É a indigência do pensamento marxista, mas também a preguiça do pensamento não-marxista, cada um cúmplice do outro, como sempre, que acabam hoje por apresentar a "dialética" dentro de nós ou fora de nós como potência de erro, de mentira e de fracasso, transformação do bem em mal, fatalidade de decepção. Em Hegel, tratava-se apenas de uma de suas faces, ela era igualmente como uma graça que faz sair o bem do mal, que nos lança ao universal, por exemplo, quando acreditamos apenas perseguir nosso interesse. Ela não era, por si, nem feliz, nem infeliz, nem ruína do indivíduo, nem adoração do futuro; era, como dizia Hegel aproximadamente, *uma marcha que cria ela própria seu curso e retorna em si mesma*, portanto um movimento sem outro guia senão sua própria iniciativa, e que no entanto escapava fora dele mesmo, coincidindo consigo ou confirmando-se de ciclo em ciclo – era portanto um outro nome para o fenômeno da expressão sobre o qual insistimos, que se retoma aos poucos e se relança como por um mistério de racionalidade. E reencontraríamos certamente o conceito de história em seu verdadeiro sentido se nos habituássemos a formá-lo, como propomos, segundo o exemplo das artes e da linguagem: pois a intimidade de toda expressão com toda expressão, sua pertença comum a uma única ordem que o primeiro ato de expressão

instituiu, realizam desse modo a junção do individual e do universal, e a expressão – a linguagem, por exemplo – é realmente o que temos de mais individual, ao mesmo tempo que, dirigindo-se aos outros, o faz valer como universal. O fato central a que retorna de incontáveis maneiras a dialética de Hegel é que não precisamos escolher entre o *para si* e o *para-outro*, entre o pensamento segundo nós mesmos e o pensamento segundo os outros que é propriamente alienação, mas que, no momento da expressão, o outro a quem me dirijo e eu que me exprimo estamos ligados sem concessão da parte dele nem da minha. Os outros tais como são ou tais como serão não são apenas juízes do que faço: se quisesse negar-me em proveito deles, eu os negaria também como "Eu"; eles valem exatamente o que valho, todos os poderes que lhes dou, os dou a mim também. Submeto-me ao julgamento de um outro *que seja ele próprio digno do que tentei*, isto é, afinal, ao julgamento de um par escolhido por mim mesmo. A História é juiz – mas não a História como Poder de um momento ou de um século – : a História como esse lugar onde se reúne, se inscreve e se acumula para além dos limites dos séculos e dos países tudo aquilo que dissemos e fizemos de mais verdadeiro e de mais válido, levando em conta as situações nas quais precisávamos dizê-lo. Os outros julgarão aquilo que fiz, isto porque pintei o quadro para que ele fosse visto, porque minha ação envolveu o futuro dos outros, mas nem a arte nem a política consistem em agradá-los ou bajulá-los. O que eles esperam do artista, como do político, é que ele os arraste em direção a valores nos quais só a seguir reconhecerão valores deles. O pintor e o político formam os outros bem mais do que os seguem, o *público* que eles visam não está dado, é o público que a obra deles suscitará; os *outros* nos quais eles pensam não são os "outros" empíricos, nem portanto a humanidade concebida como uma espécie; são os outros tornados tais que ele [33] possa viver com eles, a história à qual ele se associa (e tanto melhor se não pensar muito em "fazer histórico" e produzir honestamente *sua* obra, tal como a deseja) não é um poder diante do qual ele deva se ajoelhar, é a conversa perpétua que se estabelece entre todas as falas, todas as obras e ações válidas, cada uma, de seu lugar e de sua situação singular, contestando e confirmando a outra, cada uma recriando todas as outras. A história verdadeira, portanto, vive inteiramente de nós, é em nosso presente que ela adquire a força de trazer ao presente todo o resto, o *outro* que respeito vive de mim assim como eu dele, uma filosofia da História não me tira nenhum de meus direitos, nenhuma de minhas iniciativas. É verdade que ela acrescenta a minhas obrigações de solitário a de compreender outras situações diferentes da minha, de criar um caminho entre meu querer e o dos outros, o que é exprimir-me. De uma vida a outra as passagens não estão traçadas de antemão. Pela ação de cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, manifesto-as uma à outra, torno-as compossíveis numa ordem de verdade, faço-me responsável por todas, suscito uma vida universal – assim como me instalo de vez no espaço pela presença viva e espessa de meu corpo. E, do mesmo modo que a operação do corpo, a das palavras ou das pinturas me é obscura: as palavras, os

traços, as cores que me exprimem saem de mim como meus gestos, são-me arrancados por aquilo que quero dizer como meus gestos, por aquilo que quero fazer. Nesse sentido, há em toda expressão e mesmo na expressão pela linguagem uma espontaneidade que não suporta instruções, nem sequer as instruções que eu gostaria de dar a mim mesmo. As palavras, na arte da prosa, transportam aquele que fala e aquele que ouve a um universo comum, mas só o fazem ao nos arrastarem com elas para uma significação nova, mediante uma força de designação que ultrapassa sua definição ou sua significação aceita e que se depositou nelas, mediante a vida que elas levaram juntas dentro de nós, mediante aquilo que Ponge chamava acertadamente sua "espessura semântica" e Sartre seu "húmus significante". Essa espontaneidade da linguagem que nos livra de nossas oposições não é uma instrução. A história que ela funda não é um ídolo exterior: é nós mesmos com nossas raízes, nosso crescimento próprio e os frutos de nosso trabalho.

História, linguagem, percepção, é somente aproximando esses três problemas que poderemos retificar em seu próprio sentido as belas análises de Malraux e tirar delas a filosofia que comportam. Veremos então que é legítimo tratar a pintura como uma linguagem: esse tratamento da pintura põe a descoberto, nela, um *senso perceptivo*, cativo da configuração visível, e no entanto capaz de recolher dentro dele, numa eternidade sempre por refazer, toda uma série de expressões anteriores sedimentadas – e que a comparação não sirva apenas à nossa análise da pintura, mas também à nossa análise da linguagem: pois ela nos faz descobrir sob a linguagem falada, sob seus enunciados e seu ruído sabiamente ordenados a significações bem definidas, uma linguagem operante ou falante cujas palavras vivem uma vida secreta como os animais das grandes profundezas, unindo-se e separando-se como o exige sua significação lateral ou indireta. A transparência da linguagem falada, essa brava clareza da palavra que é apenas som e do sentido que é apenas sentido, a propriedade que ela aparentemente possui de extrair o sentido dos signos, de o isolar em estado puro (em realidade, simples suposição de encarná-lo em várias fórmulas onde ele permanece o mesmo), seu pretenso poder de resumir e de encerrar realmente num único ato todo um devir de expressão, esse poder cumulativo, em suma, não é senão o mais alto ponto de uma acumulação tácita ou implícita semelhante à da pintura.

É preciso começar por admitir que a linguagem, na maioria dos casos, não procede de um modo diferente que a pintura. Um romance exprime como um quadro. Pode-se contar o assunto do romance como o do quadro, mas a virtude do romance, como a do quadro, não está no assunto. O que importa não é tanto que Julien Sorel, ao saber que é traído pela sra. de Rênal, vá a Verrière e tente matá-la – é, depois da notícia, aquele silêncio, aquela cavalgada de sonho, aquela certeza sem pensamento, aquela resolução eterna... Ora, isso não é dito em parte alguma. Não há necessidade de "Julien pensava", "Julien queria". Basta, para exprimir, que Stendhal se introduza em Julien, inicie um monólogo em Julien, e faça circular sob nossos olhos, à velocidade da viagem, os objetos, os obstáculos, os meios, os acasos. Basta

que ele decida contar em três páginas, em vez de contar em dez, e prefira calar isso a dizer aquilo. E nem sucede que o romancista exprima *escolhendo*, tanto pelo que omite quanto pelo que menciona. Pois não se trata sequer, para ele, de escolher. Consultando os ritmos de sua própria cólera, de sua própria sensibilidade aos outros, ele lhes confere de repente um corpo imaginário mais vivo que seu próprio corpo, realiza como numa vida segunda a viagem de Julien, de acordo com uma cadência de paixão seca que escolhe para ele o visível e o invisível, o que há a dizer e a calar. A vontade de morte não está em parte alguma *nas* palavras, está entre elas, nos vazios de espaço, de tempo, de significações que elas delimitam, assim como o movimento no cinema está entre as imagens imóveis que se seguem, ou como as letras, em certas publicidades, são feitas menos por uns poucos traços negros do que pelas praias brancas que eles indicam vagamente – brancas mas cheias de sentido, vibrantes de vetores e tão densas quanto o mármore... O romancista emprega com seu leitor – e todo homem com todo homem – uma linguagem de iniciados: iniciados ao mundo, ao universo de possíveis que são um corpo humano, uma vida humana. O que ele tem a dizer, ele o supõe conhecido, instala-se na conduta de um personagem e só oferece ao leitor a assinatura, o rastro nervoso e peremptório que ela deixa à sua volta. Se for escritor, isto é, capaz de encontrar as elipses, as elisões, as cesuras da conduta, o leitor responderá à convocação e se reunirá a ele no centro do mundo imaginário que ele governa e anima. O romance como relato de um certo número de acontecimentos, como enunciado de idéias, teses ou conclusões, em suma, como significação direta, prosaica ou manifesta, e o romance como inauguração de um estilo, significação oblíqua ou latente, estão numa simples relação de homonímia, e é o que Marx compreendeu bem quando adotou Balzac. Não se tratava com isso, como se pode crer, de algum retorno de liberalismo. Marx queria dizer que uma certa maneira de fazer *ver* o mundo do dinheiro e os conflitos da sociedade moderna importava mais do que as *teses*, e que essa visão, uma vez obtida, traria suas justas conseqüências com ou sem o assentimento de Balzac.

Há muita razão de condenar o formalismo, mas geralmente se esquece que o condenável, nele, não é que estime demais a forma, é que a estime muito pouco, a ponto de separá-la do sentido. Nisso, ele não é diferente de uma literatura do assunto que, igualmente, separa o sentido da estrutura da obra. O verdadeiro contrário do formalismo é uma boa teoria da fala que a distinga de toda técnica ou de todo instrumento, porque a fala não é apenas meio a serviço de um fim exterior, mas tem nela mesma sua moral, sua regra de emprego, sua visão do mundo, assim como um gesto revela toda a verdade de um homem. E esse uso vivo da linguagem é, ao mesmo tempo que o contrário do formalismo, o contrário de uma literatura dos "assuntos". Com efeito, uma linguagem que só buscasse exprimir as coisas mesmas esgotaria seu poder de ensinamento em enunciados de fato. Ao contrário, uma linguagem que oferece nossa perspectiva sobre as coisas, que dispõe nelas um relevo, essa linguagem inaugura uma discussão sobre as coisas que não termina com ela,

suscita ela mesma a pesquisa, torna possível a aquisição. O que é insubstituível na obra de arte – o que faz dela não apenas uma ocasião de prazer, mas um órgão do espírito que encontra sua analogia em todo pensamento filosófico ou político se for produtivo – é que ela contém, melhor do que idéias, *matrizes de idéias*; ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, ela nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode descobrir num objeto outra coisa senão o que nele pusemos. O que há de arriscado na comunicação literária, o que há de ambíguo e de irredutível à tese em todas as grandes obras de arte, não é um defeito provisório da literatura do qual se pudesse esperar livrá-la, é o preço que se deve pagar para ter uma linguagem conquistadora, que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas, a perspectivas que nunca serão as nossas, e nos desfaça enfim de nossos preconceitos. Jamais veríamos uma paisagem nova se não tivéssemos, com nossos olhos, o meio de surpreender, de interrogar e de dar forma a configurações de espaço e de cor jamais vistas até então. Não faríamos nada se não tivéssemos, com nosso corpo, o meio de saltar por cima de todos os meios nervosos e musculares do movimento para nos conduzir à meta antecipada. É da mesma maneira, imperiosa e breve, que o artista, sem transições nem preparações, nos lança num mundo novo. E, assim como nosso corpo só pode se reconhecer entre as coisas e freqüentá-las à condição de renunciarmos analisá-lo para simplesmente usá-lo, também a linguagem literária só pode dizer coisas novas à condição de comungarmos dos mesmos interesses que ela, de cessarmos de examinar de onde ela vem para segui-la onde ela vai, de deixarmos as palavras, os meios de expressão do livro se envolverem nessa névoa de significação que eles devem a seu arranjo singular, e todo o escrito se voltar para um valor segundo e tácito onde ele quase alcança a irradiação muda da pintura. Do mesmo modo que o da pintura, o sentido próprio da obra de arte não é perceptível, de início, senão como uma *deformação coerente* imposta ao visível. E jamais o será a não ser assim. Críticos poderão confrontar o modo de expressão de um romancista com o de um outro, fazer entrar a configuração escolhida numa família de outras configurações possíveis – ou mesmo realizadas... Esse trabalho só é legítimo se puser as diferenças de "técnica" em relação com diferenças do projeto e do sentido, e se evitar sobretudo imaginar que Stendhal, para dizer *aquilo que* ele tinha a dizer, poderia tomar emprestado o estilo e a narrativa de Balzac. O pensamento crítico nos explica o que percebemos no romance, e por que o percebemos ali. Ele substitui a linguagem do romancista, que mostra ou faz transparecer a verdade sem tocá-la, por uma outra linguagem, que pretende possuir seu objeto. Mas ele é como essas descrições de um rosto num passaporte que não nos permitem imaginá-lo. O sistema de idéias e de meios técnicos que descobre na obra de arte, ele os retira daquela significação inesgotável de que o romance se viu revestido quando veio descentrar, distender, solicitar para um

novo sentido nossa *imago* do mundo e as dimensões da nossa experiência. O romance que intervém nela a transforma, antes de qualquer significação, assim como a linha auxiliar introduzida numa figura abre o caminho para a solução.

Responderão talvez que, em todo caso, a linguagem do crítico, e sobretudo a do filósofo, tem justamente a ambição de converter numa verdadeira posse a apreensão escorregadia que a literatura nos oferece da experiência. Restaria saber – é o que perguntaremos em breve – se, mesmo nisso, crítico e filósofo não se limitam a exercer, como que na segunda potência e numa espécie de reiteração, o mesmo poder de expressão elíptico que faz a obra de arte. Comecemos em todo caso por constatar que, à primeira vista, a filosofia não cerca totalmente, como tampouco a arte, seu objeto, não o tem nas mãos de uma maneira a nada mais deixar a desejar. As metamorfoses da filosofia de Descartes são célebres: nós o iluminamos com nossas luzes, assim como a pintura moderna ilumina El Greco ou Tintoretto. Antes de nós, Espinosa, Malebranche, Leibniz haviam, como se sabe, cada um à sua maneira, colocado os acentos, mudado as relações das "figuras" e dos "fundos" e reivindicado cada um seu Descartes. Descartes foi efetivamente esse francês de três séculos atrás, que escreveu as *Meditações* e outros livros, que respondeu a Hobbes, a Mersenne, a outros, tomou por divisa *larvatus prodeo* ["procedo sob disfarce"] e fez uma peregrinação a Nossa Senhora de Loretto... mas é também algo mais: como Vermeer, Descartes é uma dessas instituições que se esboçam na história das idéias antes de nela aparecer em pessoa, como o sol anunciando-se antes de revelar de repente uma paisagem renovada, – que, à medida que duram, não cessam de acrescentar e de transformar nelas mesmas os acontecimentos com os quais se confrontaram, até que imperceptivelmente o movimento se inverta, e que as situações e relações inassimiláveis para elas, excedendo o que são capazes de absorver, as altere e suscite uma outra forma, a qual, no entanto, não teria existido sem elas. Descartes é Descartes, mas é também tudo o que posteriormente nos parece tê-lo anunciado, ao qual ele deu sentido e realidade histórica – e é também tudo o que derivou dele, o ocasionalismo de Malebranche escondido num canto da *Dióptrica*, a substância de Espinosa em um desvio das *Respostas às objeções*. Como traçar um limite entre o que ele pensou e o que se pensou a partir dele – entre o que lhe devemos e o que nossas interpretações lhe atribuem? Seus sucessores, é verdade, insistem num ponto pelo qual ele passava rapidamente, deixam de lado o que ele explicava cuidadosamente. Trata-se de um grande organismo no qual subvertem a distribuição dos centros vitais e das funções. Mas, enfim, é ainda ele que os desperta em seus pensamentos mais próprios, que os anima em sua agressão contra ele, e não se pode fazer um inventário rigoroso dos pensamentos *de Descartes* como tampouco se pode numa língua fazer o inventários dos meios de expressão. Ele concebeu mais vivamente do que ninguém a distinção entre a alma e o corpo, mas *nisso mesmo* viu melhor do que ninguém o paradoxo da união de ambos na prática da vida. Se quisermos, mais do que seus escritos desde o início zumbindo enxames de

pensamentos que haveriam de invadi-los, circunscrever Descartes por aquilo que o homem Descartes tinha em mente,[34] na soma dos minutos de sua vida, a enumeração tampouco é possível: o campo de nosso espírito, assim como nosso campo visual, não é limitado por uma fronteira, ele se perde numa zona indistinta onde os objetos não se pronunciam mais senão fracamente, embora conservem uma espécie de presença. Não é só por falta de informações – por falta de um diário datado de seus pensamentos – que não temos condições de dizer se Descartes, num momento de sua vida, concebeu ou não o idealismo; é porque todo pensamento um pouco profundo, não apenas no escrito mas também no homem vivo, põe em movimento todos os outros. O movimento da segunda *Meditação* é e não é o idealismo, conforme o tomemos por *verdade*, num sentido insuperável como toda verdade, e nele nos detenhamos algum tempo, como o quer Descartes, para nos penetrarmos dele para sempre, ou, ao contrário, conforme acreditemos poder inseri-lo como verdade parcial numa verdade mais ampla e continuá-lo em direção a um autor divino do mundo, como Descartes o quer também; conforme fizermos da inclinação natural um caso particular da luz natural e interior, ou, ao contrário, da luz natural uma operação do Deus criador sobre nós. Se Descartes ao menos apresentou uma vez a filosofia como meditação – entenda-se: não um movimento do espírito em direção a uma verdade exterior e imóvel, mas uma transformação, pelo exercício do pensamento, do sentido de suas certezas e da própria verdade –, é porque ele admite a verdade permanente de cada passo, porque suas conclusões validam todos os passos, e porque não admite verdade que *já não tenha vindo a ser*. Há portanto nele, entre outras coisas, o idealismo. Mas o idealismo como momento não é o idealismo, e portanto não está em Descartes. Mas está, porque os outros momentos, nos quais Descartes o ultrapassa, não são legítimos, e porque ele só vai além esquecendo seu começo... Assim a discussão prossegue, com razão, entre os comentadores. É impossível fazer o inventário dos pensamentos que Descartes formou em vida por uma razão de princípio: nenhum pensamento se deixa separar. O idealismo estava nele e não estava, assim como, nas charadas, o coelho está na folhagem e nela não está enquanto não se olhou de um certo modo. Como o pensamento de um filósofo livre de toda equivocidade dos escritos e tomado, se isso fizer sentido, nele mesmo, em estado nascente, não é uma soma de idéias mas um movimento que deixa atrás de si um sulco e antecipa seu futuro, a distinção entre o que *nele se encontra* e aquilo que as metamorfoses por vir nele encontrarão, só pode ser, por assim dizer, macroscópica. Se comparamos os próprios escritos de Descartes – a ordem de seus pensamentos, as palavras que ele utiliza, o que ele diz literalmente e o que ele nega – com os escritos de Espinosa, as diferenças saltam aos olhos. Mas assim que penetremos o suficiente em seus escritos para que sua forma exterior seja ultrapassada e apareça no horizonte o problema comum a ambos, os adversários de há pouco aparecem engajados, um contra o outro, numa luta mais sutil, na qual cada um, o parricida e o infanticida, golpeia com armas que são também as do

outro. É próprio do gesto cultural suscitar em cada outro, se não uma consonância, pelo menos um eco. Enquanto Malebranche escreve a Dortous de Mairan tudo o que pensa de mal sobre Espinosa e dois pensamentos opacos e obstinados se enfrentam, eis que súbito, no ponto onde eles se chocam, não encontramos mais dois espíritos singulares, cada um fechado em si e estranho ao outro: descobrimos que, ao golpear o outro, cada um se fere também, não se trata mais de um combate singular e sim de uma tensão, no mundo cartesiano, entre a essência e a existência. Não insinuamos aqui nenhuma conclusão cética: é apenas no interior de um mesmo mundo cartesiano que os adversários são irmãos; e não o são sem o saberem: Malebranche só é tão severo em relação a Espinosa porque Espinosa seria capaz de levá-lo bastante longe na estrada do espinosismo, pela qual ele não quer seguir. Não dizemos portanto que toda oposição seja vã nem que alguma Providência nas coisas dê razão a todo o mundo. Dizemos que num mesmo mundo de cultura os pensamentos de cada um levam no outro uma vida oculta, pelo menos a título de obsessão, que cada um move o outro como é movido por ele, está misturado ao outro no momento mesmo em que o contesta: isso não é princípio de ceticismo mas, ao contrário, de verdade. É por haver entre os pensamentos essa difusão, essa osmose, é por ser impossível compartimentar os pensamentos, é por ser desprovida de sentido a questão de saber *a quem pertence* um pensamento, que habitamos realmente o mesmo mundo e que há para nós uma verdade. E se, enfim, não podendo encontrar nas obras que ele escreveu ou nos pensamentos que viveu o absoluto de Descartes, o buscássemos na escolha indivisível subjacente não apenas às obras e aos pensamentos favoritos mas também, no dia-a-dia, às aventuras e às ações, certamente chegaríamos então ao mais individual, ao que "mil anos de história não podem destruir" (Sartre). Ao dizerem sim ou não ao que lhe era dado ver, conhecer ou viver, as decisões irrevogáveis de Descartes colocam um "limite" que nenhum futuro poderá arrancar, e definem, acreditaríamos, um absoluto próprio de Descartes que nenhuma metamorfose pode mudar. Entretanto, a questão não é saber se se diz sim ou não, mas por que se diz, qual sentido se dá a esse sim ou a esse não, o que se aceita exatamente ao dizer sim, o que se recusa ao dizer não. Já para seus contemporâneos, as decisões de Descartes precisavam ser compreendidas, e eles não podiam fazê-lo sem colocar algo de seu nisso. O próprio Descartes não podia, a seus próprios olhos, definir-se apenas pelo que fazia, nem anular-se em suas decisões, nem reduzir-se a elas: precisava ainda discernir, por trás delas, o projeto que manifestavam, o sentido que ele lhes dava. Ou melhor, cada uma delas só tinha sentido provisório e precisava das seguintes para ser inteiramente determinada. A constatação do *se esse*, que as *Regulae* [*Regras para a direção do espírito*] colocam entre as naturezas simples, haveria de isolar-se delas, nas *Meditações*, como uma primeira verdade, como uma experiência privilegiada. O sentido do *se esse*, depois das *Regulae*, estava portanto em suspenso. E como se pode dizer o mesmo de todas as outras obras de Descartes, e como o filósofo pára de escrever ou morre, não

porque acabou sua obra, mas porque inopinadamente algo se subtrai por baixo de seu projeto total de viver e de pensar, como toda morte é prematura em relação à consciência que ela atinge, a vida e a obra inteira de Descartes só adquirem finalmente um sentido irrevogável aos olhos dos sobreviventes, e pela ilusão do espectador estranho a ela. Para o Descartes vivo, e por mais intensamente que fosse pressionado a pronunciar-se em seu horizonte histórico diante de tal instituição, de tal filosofia reinante, de tal religião, por mais decididamente que tenha dito sim a isso, não àquilo, cada decisão, longe de ser um absoluto, exigia ser interpretada pelos outros. A questão da religião de Descartes não é decidida pela peregrinação a Nossa Senhora de Loretto, nem pelo que ele diz do catolicismo em suas obras: resta saber o que *podia ser* esse sim, unido ao conjunto de pensamentos que ele exprimiu noutros momentos. Não se trata tanto de saber *se ele* foi religioso, e sim em que sentido o foi, que função desempenhava a religião no conjunto Descartes. Estava ela presente nele apenas de forma marginal, anônima, como um elemento da bagagem histórica de seu tempo e não comprometido com um centro próprio de seu pensamento, que colocaríamos na luz natural? Ou, ao contrário, chegava até o coração do filósofo Descartes, e, nesse caso, como se compunha com o resto? Essas questões, que exigem nossa interpretação, não caberia *postular* que ele próprio as articulou e resolveu no dia em que decidiu fazer a peregrinação a Nossa Senhora de Loretto, e que guardou a solução em seu íntimo, num âmago que seria o absoluto de Descartes. Não menos obscuro a seus próprios olhos que aos nossos, é possível que ele não tivesse a chave de sua própria vida; que, nascido num tempo em que a religião imperava, simplesmente participasse dessa religião geral, unindo dentro dele crenças e uma luz natural que nos parecem discordantes, e sem buscar-lhes um centro comum; que, finalmente, não houvesse chave única dessa vida, que ela fosse enigmática como é o irracional, o fato puro, a pertença de um pensamento a um tempo, isto é, enigmática em si, sem que haja solução em alguma parte... Quer seja assim ou, ao contrário, seja a religião, seja o pensamento puro que dê a chave Descartes, em todo caso o segredo dele não estava dado inteiramente nele; ele precisava, não menos que nós, decifrá-lo ou inventá-lo, e é essa tentativa de interpretação que se chama sua obra e sua vida. O absoluto de Descartes, o homem Descartes em seu tempo, duro como um diamante, com suas tarefas concretas, suas decisões, seus empreendimentos, somos nós que o imaginamos, porque ele está morto, e há muito tempo. Quanto a ele, no presente, ele não pode deixar de produzir, a cada minuto, uma significação Descartes, com tudo o que as significações comportam de contestável, não pode fazer um gesto sem entrar no labirinto da interpretação de si mesmo, até que os outros ali se introduzam. Ele mal percebe esse concurso singular de circunstâncias que constituem seu lugar histórico – o ensino do colégio de La Flèche, a geometria, a filosofia tais como lhe deixaram seus predecessores, a guerra de que irá participar, a empregada que lhe dará uma filha, a terrível rainha da Suécia que ele terá de instruir – tudo adquire sob seus dedos um sentido Descartes que se pode compreender de

várias formas, tudo passa a funcionar num mundo Descartes, enigmático como todo individual; sua própria vida vira testemunho de uma maneira de tratar a vida e o mundo, e esse testemunho, como qualquer outro, exige interpretação. Não encontramos sequer no indivíduo total *esse próprio de Descartes* que em vão buscamos em seu pensamento, ou melhor, só o encontramos como enigma, sem termos certeza de que o enigma contém uma resposta. O que faz que essa vida, terminada há trezentos anos, não esteja sepultada no túmulo de Descartes, que continue sendo para todos nós emblema e texto a ser lido, e que lá permaneça "desarmada e não vencida, como um limite", é justamente que ela já era significação e que, nesse sentido, pedia a metamorfose. Portanto, mesmo aqui buscaríamos em vão algo que não fosse senão de Descartes. Ele não é singular como um seixo ou como uma essência: é singular como um tom, um estilo ou uma linguagem, isto é, participável pelos outros e mais do que indivíduo. Mesmo ligado à sua vida, o pensamento do filósofo – o que há de mais decidido a ser explícito, a definir-se, a distinguir-se –, assim como o pensamento alusivo do romancista, não exprime sem subentendido.

O fato é que a linguagem, mesmo se na prática recai na precariedade das formas de expressão mudas, tem em princípio outras intenções além delas. O homem que fala ou que escreve toma em relação ao passado uma atitude que é só dele. Todo o mundo, todas as civilizações continuam o passado: os pais de hoje vêem sua infância na de seus próprios filhos, repetem em relação a eles as condutas de seus próprios pais, ou então, por ressentimento, passam ao extremo oposto, praticam a educação libertária, se receberam uma educação autoritária, mas, por esse desvio, tornam a encontrar com freqüência sua tradição, pois a vertigem da liberdade reconduzirá o filho ao sistema da segurança e fará dele, em vinte anos, um pai autoritário. Cada conduta que adotamos em relação a um filho é percebida por ele não somente em seus efeitos mas também em seu princípio. Ele não está submetido a ela apenas como filho, ele a assume como adulto futuro, ele não é somente objeto mas já sujeito, é cúmplice das severidades que sofre, porque seu pai é um outro ele mesmo. Daí sucede que a educação autoritária não produz, como se poderia supor, verdadeiros revoltados: após as revoltas da juventude, vemos reaparecer no adulto a imagem mesma de seu pai. É talvez porque o filho, com uma sutileza extraordinária, não percebe apenas a rigidez de seus pais mas, por trás dela, o fundo de angústia e de incerteza que com freqüência a motiva, é porque sofrendo com uma ele aprende também a sofrer com a outra e, quando for a hora de ser pai, não evitará menos uma do que a outra, e entrará por sua vez no labirinto da angústia e da agressão que faz os violentos. Assim, a despeito dos ziguezagues, que reconduzem às vezes ao ponto de partida, e porque cada homenzinho, através de cada cuidado de que é objeto, de cada gesto de que é testemunha, se identifica com a forma de vida de seus pais, estabelece-se uma tradição passiva à qual todo o peso da experiência e das aquisições próprias não serão o bastante para produzir uma mudança. Assim se

produz a temível e necessária integração cultural, a retomada, de geração em geração, de um destino. É claro que mudanças ocorrem – nem que seja porque o filho herda conclusões sem ter vivido as premissas, e porque as condutas apreendidas, isoladas das experiências que as motivam, podem ser por ele investidas de um novo sentido. Mas, em todo caso, essas mudanças se fazem na obscuridade, é raro que o filho compreenda sua raça, compreenda as profundas emoções pelas quais começou a viver, e tire delas um ensinamento em vez de deixá-las agir dentro dele. Geralmente ele contenta-se em continuá-las, não em sua verdade, mas no que têm de ofensivo e de intolerável. A tradição de uma cultura é, na superfície, monotonia e ordem, em profundidade, tumulto e caos, e a ruptura mesma não é mais uma libertação do que a docilidade.

A imensa novidade da expressão é que ela faz enfim sair a cultura tácita de seu círculo mortal. Quando as artes aparecem numa cultura, aparece também uma nova relação com o passado. Um artista não se contenta em continuá-lo, pela veneração ou pela revolta; ele o recomeça; ele não pode, como uma criança, imaginar que sua vida é feita para prolongar outras vidas; se ele pega o pincel, é que num certo sentido a pintura ainda está por fazer. No entanto, essa independência mesma é suspeita: justamente se a pintura está sempre por fazer, as obras que ele produzirá vão se *acrescentar* às obras já feitas: elas não as contêm, não as tornam inúteis, mas as recomeçam; a pintura presente, mesmo se só foi possível por todo um passado de pintura, nega muito deliberadamente esse passado para poder ultrapassá-lo de verdade. Ela só pode esquecê-lo. E o preço de sua novidade é fazer que o que veio antes dela seja visto como uma tentativa malograda, é que uma outra pintura fará que ela seja vista amanhã como uma outra tentativa malograda, e que enfim a pintura inteira se apresente como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer. É aqui que se percebe o próprio da linguagem.

Pois o homem que escreve, se não se contenta em continuar a língua que recebeu, ou em tornar a dizer coisas já ditas, não quer tampouco substituí-la por um idioma que, como o quadro, se baste e esteja fechado em sua própria significação. Ele quer realizá-la e destruí-la ao mesmo tempo, realizá-la *destruindo-a* ou destruí-la *realizando-a*. Ele a destrói como fala pronta, que não desperta mais em nós senão significações enfraquecidas, e não presentifica o que diz. Ele a realiza, porém, porque a língua dada que o penetra de ponta a ponta e já oferece uma figura geral a seus pensamentos mais secretos, não está aí como uma inimiga; ao contrário, está inteiramente *pronta* para converter em aquisição o que ele significa de novo. É como se ela tivesse sido feita para ele, mas também ele feito para ela, como se a tarefa de falar que a língua lhe atribui e à qual se consagrou ao aprendê-la fosse ele próprio, de forma ainda mais justa que a pulsação de sua vida, ou que a língua instituída trouxesse nela própria o escritor como um de seus possíveis. Cada pintura nova se instala no mundo inaugurado pela primeira pintura, ela cumpre o voto do passado, tem procuração dele, age em seu nome, mas ela não o contém em estado manifesto,

por outro lado ela é memória para nós se conhecemos a história da pintura, ela não é memória para si, não pretende totalizar o que a tornou possível; a fala, ao contrário, não contente em ir mais além, pretende recapitular, recuperar, conter em substância o passado, e, como não poderia, a menos que o repetisse textualmente, oferecê-lo a nós em sua presença, ela o faz submeter-se a uma preparação que o torna capaz de manifestar-se nela: ela quer nos dar a *verdade* desse passado. Ela se estabelece sobre si mesma, se corrige e se controla. Não se contenta em prolongar o passado ao abrir para si um lugar no mundo, quer conservá-lo, em seu espírito ou em seu sentido. As propriedades do número fracionário não tornam falsas as do número inteiro, nem a geometria no espaço a geometria plana, nem as geometrias não euclidianas Euclides, nem mesmo as concepções de Einstein as da física clássica: as novas formulações fazem as antigas serem vistas como casos particulares especialmente simples, em que certas possibilidades de variações não foram empregadas, e que só seriam enganosas se fizéssemos delas a medida do próprio ser. A geometria plana é uma geometria no espaço em que se faz uma dimensão nula, o espaço euclidiano um espaço em n dimensões em que se fazem n - 3 dimensões nulas. A verdade das formulações antigas não é portanto uma ilusão: elas são falsas no que negam, são verdadeiras no que afirmam, e retrospectivamente é possível ver nelas uma antecipação sobre as explicitações do futuro. Assim, o próprio do algoritmo é conservar as formulações antigas à medida que as transforma nelas mesmas e em seu sentido legítimo, é reafirmá-las no momento em que as ultrapassa, salvá-las ao destruí-las, e portanto fazê-las aparecer como partes de uma totalidade em construção, ou como esboços de um conjunto futuro. Aqui a sedimentação não acumula apenas criação sobre criação, ela integra – os primeiros passos não lançam apenas em direção ao futuro um apelo vago, a consumação que este realiza é exatamente a que eles esperavam, já que ela os salva –, eles são a experiência da mesma verdade na qual virão se dissolver. Daí sucede que haja aquisição na ciência, enquanto que a pintura está sempre em suspenso, daí sucede que o algoritmo torne disponíveis as significações que ele conseguiu proferir, isto é, que elas nos pareçam ter, para além de suas formulações provisórias, uma existência independente. Ora, há algo de análogo em toda linguagem. O escritor só se concebe numa língua estabelecida, enquanto que cada pintor refaz a sua. E isso quer dizer muito. Isso quer dizer que a obra da linguagem, construída a partir desse bem comum que é a língua, pretende se incorporar a ela. Isso quer dizer também que ela se apresenta de saída como inclusa na língua, ao menos a título de possível; as transformações mesmas que traz permanecem reconhecíveis na língua após a passagem do escritor, enquanto que a experiência de um pintor, ao passar a seus sucessores, deixa de ser identificável. Isso quer dizer que o passado da linguagem não é somente passado superado, mas também passado compreendido. A pintura é muda.

Há um uso crítico, filosófico, universal da linguagem, que pretende recuperar as

coisas como elas são, enquanto que a pintura as transforma em pintura – que pretende recuperar tudo, e a própria linguagem, e o uso que dela fizeram outras doutrinas. Sócrates mata Parmênides, mas os assassinatos filosóficos são ao mesmo tempo o reconhecimento de uma filiação. Espinosa pensa exprimir a verdade de Descartes, e Hegel, bem entendido, a verdade de Espinosa, de Descartes e de todos os outros. E é evidente, sem outros exemplos, que o filósofo, no momento em que visa a verdade, não pensa que ela o tenha esperado para ser verdadeira, ele a visa como verdade de todos desde sempre. É essencial à verdade ser integral, ao passo que nenhuma pintura legítima jamais se pretendeu integral. Se, como diz Malraux, a unidade dos estilos só aparece no Museu, na comparação das obras, se ela está *entre* os quadros ou por trás deles, a ponto de o Museu fazê-los serem vistos como "Sobre-artistas" por trás dos artistas, e a história da pintura como uma onda subterrânea cuja energia nenhum deles esgota, é porque o Espírito da Pintura é um espírito fora de si. Ao contrário, é essencial à linguagem buscar possuir-se, conquistar pela crítica o segredo de suas próprias invenções de estilo, falar sobre a fala em vez de somente empregá-la; enfim, o espírito da linguagem é ou pretende ser espírito para si, ele gostaria de depender apenas de si mesmo. A atitude da linguagem e a da pintura em relação ao tempo são quase opostas. Apesar das vestimentas dos personagens, da forma dos móveis e dos utensílios que nele figuram, das circunstâncias históricas às quais pode fazer alusão, o quadro instala de saída seu encanto numa eternidade sonhadora na qual, vários séculos mais tarde, não temos dificuldade de nos unir a ele, sem mesmo termos sido iniciados na história da civilização em que ele nasceu. O escrito, ao contrário, só começa a nos comunicar seu sentido mais durável depois de termos sido iniciados em circunstâncias, em debates há muito transcorridos: *As provinciais* nada nos diriam se não remetessem ao presente as disputas teológicas do século XII, como faz *O vermelho e o negro* com as trevas da Restauração. Mas esse acesso imediato ao durável que a pintura se outorga, ela o paga de maneira curiosa, sofrendo, muito mais que a linguagem, o movimento do tempo: as próprias obras-primas de Leonardo da Vinci nos fazem pensar mais nele do que em nós, mais na Itália do que nos homens. A literatura, ao contrário, ao renunciar à prudência hipócrita da arte, ao enfrentar bravamente o tempo, ao mostrá-lo em vez de evocá-lo vagamente, "funda em significação" esse tempo, para sempre. Sófocles, Tucídides, Platão não refletem a Grécia, eles fazem com que seja vista, mesmo por nós, que estamos tão longe dela. As estátuas de Olímpia, que contribuem tanto quanto, ou mais, para nos afeiçoarmos a ela, também alimentam no estado em que chegaram a nós – embranquecidas, quebradas, separadas da obra total – um mito fraudulento da Grécia, elas não resistem ao tempo como pode resistir um escrito. Manuscritos rasgados, quase ilegíveis, e reduzidos a algumas frases, podem iluminá-la para nós como nenhuma estátua em pedaços poderia fazê-lo, porque neles a significação está depositada, concentrada de um modo diferente do que nelas, porque nada iguala a ductilidade da fala. A primeira pintura inaugura um mundo, a primeira fala abre

um universo. Enfim, a linguagem *diz* e as vozes da pintura são as "vozes do silêncio"... Se espremermos o sentido dessa pequena palavra "dizer", se passamos a limpo o que constitui o valor da linguagem, nela encontramos a intenção de desvelar a coisa mesma, de ultrapassar o enunciado em direção ao que ele significa. Por mais que cada fala remeta a todas as outras possíveis e tire delas seu sentido, a verdade é que no momento em que ela se produz a tarefa de exprimir não é mais diferida, remetida a outras falas, ela está feita e compreendemos alguma coisa. Dizíamos mais acima, com Saussure, que um ato singular de fala não é significante por si e só passa a sê-lo como modulação de um sistema geral de expressão, e ao *diferenciar-se* dos outros gestos lingüísticos que compõem a língua, de modo que a linguagem, em suma, só pode conter diferenças de significações e pressupõe uma comunicação geral, mesmo se ela é vaga e inarticulada. Convém agora acrescentar: o extraordinário é que antes de Saussure não sabíamos nada disso, e que o esquecemos também toda vez que falamos, por exemplo quando falamos de Saussure. A maravilha é que, simples poder de diferenciar significações, e não de dá-las a quem não as teria, a fala no entanto as contém e as veicula. Isso quer dizer que não devemos deduzir o poder significante de cada uma do poder das outras – o que nos levaria a um círculo –, nem mesmo de um poder global da língua: um todo pode ter propriedades diferentes das de suas partes, e não pode se fazer *ex nihilo*. Cada ato lingüístico parcial, como parte de um todo e ato comum do todo da língua, não se limita a consumir-lhe o poder, ele o recria porque nos faz verificar, na evidência do sentido dado e recebido, a capacidade que os sujeitos falantes possuem de ultrapassar os signos em direção ao sentido, do qual aquilo que chamamos língua não é, afinal, senão o resultado visível e o registro. Os signos não evocam apenas para nós outros signos, e isto sem fim, a linguagem não é como uma prisão onde estaríamos encerrados ou um guia cujas indicações teríamos de seguir cegamente, porque em seu uso atual, na interseção desses incontáveis gestos, aparece enfim o que eles querem dizer, e ao qual nos oferecem um acesso tão fácil que não teremos sequer necessidade deles para nos referir a isso. Mesmo se, posteriormente, percebemos que não chegamos ainda às coisas mesmas, que essa parada na volubilidade de nosso espírito era só para preparar uma nova partida, que o espaço euclidiano, longe de se oferecer com uma clareza última, tinha ainda a opacidade de um caso muito particular e que sua verdade era apenas verdade de segunda ordem, que precisava ser fundamentada numa nova generalização do espaço, ainda assim o movimento pelo qual passamos de uma evidência ingênua a uma outra menos ingênua estabelece entre ambas uma relação de implicação que é própria das coisas ditas. Tanto o esquizofrênico como o filósofo tropeçam nos paradoxos da existência e ambos consomem suas forças nesse espanto, ambos fracassam, pode-se dizer, em recuperar completamente o mundo. Mas não no mesmo ponto. O esquizofrênico sofre o fracasso, e este só se faz conhecer por algumas frases enigmáticas. O que chamamos o fracasso do filósofo deixa atrás de si todo um sulco de atos de expressão que nos fazem reaver nossa condição.

Portanto, quando comparamos a linguagem às formas mudas da expressão – ao gesto, à pintura –, é preciso ver que ela não se contenta, como estas, em desenhar, na superfície do mundo, vetores, direções, uma "deformação coerente", um sentido tácito. O chimpanzé que aprende a empregar um galho de árvore para atingir seu objetivo geralmente só o faz se os dois objetos podem ser vistos numa única mirada, se estão em "contato visual". Ele não vê o galho de árvore como "bastão possível" a não ser que ele se ofereça no mesmo campo visual onde aparece também o objetivo. Isso quer dizer que esse *sentido novo* do galho é um feixe de intenções práticas que o reúnem ao objetivo, a iminência de um gesto, o índice de uma manipulação. Ele nasce no circuito do desejo, entre o corpo e o que ele busca, e o galho de árvore só vem intercalar-se nesse trajeto quando serve para torná-lo mais fácil, ele não conserva todas as suas propriedades de galho de árvore. Os psicólogos mostram que uma caixa é, para o chimpanzé, ou meio de sentar-se, ou meio de escalar, mas não os dois ao mesmo tempo. Basta que um congênere esteja sentado na caixa para que o chimpanzé deixe de tratá-la como meio de escalar. Isso quer dizer que a significação que habita essas condutas é como que viscosa, ela adere à distribuição fortuita dos objetos, só é significação para um corpo envolvido em tal momento em tal tarefa. Ao contrário, a significação da linguagem, no momento em que a captamos, parece liberar-se de todo vínculo. Quando, para descobrir a superfície do paralelogramo, trato-o como um retângulo possível e enuncio aquelas de suas propriedades que autorizam por princípio a transformação, não me limito a modificá-lo, estabeleço que essa modificação o deixa intacto e que no próprio paralelogramo, como um retângulo possível, a superfície é igual ao produto da base pela altura. Não temos apenas substituição de um sentido por outro, mas substituição de sentidos *equivalentes*, a nova estrutura nos aparece como já presente na antiga, ou a antiga ainda presente na nova, o passado não é simplesmente ultrapassado, é *compreendido*, o que se exprime dizendo que há verdade e que aqui emerge o espírito. Antes, como num caleidoscópio, uma nova paisagem de repente se abria à ação do animal, mediante certas condições de fato que ele aproveitaria, agora o mesmo objeto nos revela uma propriedade sua, que possuía antes de nós, que conservará a seguir. Passamos da ordem das causas à ordem das razões, e de um tempo que acumula as mudanças a um tempo que as compreende.

O que é preciso ver, no entanto, é que ainda não saímos do tempo, nem de um certo campo de pensamentos, que mesmo quem compreende a geometria ainda não é um espírito sem situação no mundo natural e na cultura, que ele é herdeiro, no melhor dos casos o fundador, de uma certa linguagem, que a significação não transcende a *presença de fato* dos signos, a qual, como a instituição, está mais além das contingências que lhe deram origem. Certamente, quando Galileu consegue reunir sob uma significação comum os movimentos uniformemente acelerados, os movimentos uniformemente retardados, como o de uma pedra lançada para o alto, e o movimento retilíneo uniforme de um corpo não sujeito à ação de nenhuma força,

as três ordens de fatos tornam-se realmente as variantes de uma única dinâmica, e ele parece ter fixado uma *essência* da qual esses fatos não seriam mais que *exemplos*. Mas essa significação só pode por princípio transparecer através das figuras concretas que ela une. Que ela nos apareça a partir de "casos particulares", isso não é um acidente de sua gênese, que não afetaria ela própria; isso está inscrito em seu conteúdo, e se quiséssemos separá-la das circunstâncias nas quais se manifesta, ela se anularia sob nossos olhos. Ela não é tanto uma significação para além dos fatos que a significam, e sim o meio pelo qual podemos passar de um a outro, ou o traço de sua geração intelectual. A verdade única e comum, de onde retrospectivamente os vemos emanar, não está *por trás deles* como a realidade está por trás da aparência, ela não pode fundar nenhum movimento progressivo pelo qual os deduziríamos dela, ela só é a verdade *deles* à condição de a mantermos sempre em contato com eles. Quando Gauss observa que a soma dos n primeiros números é feita de $n/2$ somas parciais, que portanto cada uma é igual a $n + 1$, e chega assim à fórmula $(n/2)\ (n + 1)$, quando ele dá essa significação a toda série contínua de números, o que o assegura de ter descoberto sua essência e verdade é que ele *vê* derivar da série dos números os pares de valor constante que irá contar, em vez de efetuar a soma. A fórmula $(n/2)\ (n + 1)$ não contém a essência desse fato matemático, ela só é demonstrada se compreendermos, sob o mesmo signo n duas vezes empregado, a dupla função que ele cumpre: a do número de algarismos a somar (n ordinal) e a do número final da série (n cardinal). E qualquer outra fórmula, equivalente para o algebrista, que poderíamos tirar daquela, tal como $[(n + 1)/2]\ n$ ou $[n\ (n + 1)]/2$ ou $(n^2 + n)/2$, só tem valor expressivo por seu intermédio, porque somente ela faz ver a relação entre o objeto considerado e sua "verdade". Claro que um pensamento cego poderá usar essas últimas fórmulas, e estamos certos de que os resultados assim obtidos serão verdadeiros *também* somente se tivermos podido construí-los a partir dela, reiterando a operação que nos havia permitido construí-la a partir da série dos números. Assim, nada limita nosso poder de formalizar, isto é, de construir expressões cada vez mais gerais de um mesmo fato, mas, por mais longe que vá a formalização, sua significação permanece como que em suspenso, ela não quer dizer nada atualmente e não possui nenhuma verdade enquanto não apoiarmos suas superestruturas sobre uma coisa vista. Portanto, significar, significar alguma coisa, esse ato decisivo só é efetuado quando as construções se aplicam ao percebido como àquilo do qual há significação ou expressão, e o percebido com suas significações viscosas está numa dupla relação com o compreendido: por um lado, é apenas o esboço e o ponto de partida deste último, exige uma retomada que o fixe e o faça *ser* enfim; por outro lado, é seu protótipo e acaba sozinho por fazer do compreendido a verdade atual. Certamente o sensível, se entendemos com isso a qualidade, está longe de conter tudo o que pensamos, e inclusive não há quase nada na percepção humana que seja inteiramente sensível, o sensível é inencontrável. Mas não há nada também que possamos pensar de maneira efetiva e atual sem ligá-lo a nosso campo de

presença, à existência atual de um percebido, e nesse sentido ele contém tudo. Não há verdade que possa simplesmente ser concebida fora de um campo de presença, fora dos limites de uma situação qualquer e de uma estrutura, seja ela qual for. Podemos sublimar essa situação a ponto de fazê-la ser vista como caso particular de toda uma família de situações, mas não cortar as raízes que nos implantam numa situação. A transparência formal do algoritmo encobre uma operação de vaivém entre as estruturas sensíveis e sua expressão e toda a gênese das significações médias, mas é preciso reativá-las para pensar o algoritmo?

Embora o próprio da sedimentação nas ciências seja contrair na evidência de uma única conquista uma série de operações, que não precisam mais ser explicitadas para operar em nós, a estrutura assim definida só atinge seu pleno sentido e presta-se a novos progressos do saber se ela conserva alguma relação com nossa experiência, e se recomeçamos, mesmo por uma via mais curta, a construí-la a partir dela. Somos nós que dizemos que as teorias ultrapassadas são conservadas pelas teorias ulteriores: elas somente o são mediante uma transposição que converte em transparência aquilo que, nelas, era opaco como todo dado de fato; esses erros só são salvos como verdades, portanto não são salvos. E talvez com eles nossa teoria deixe, fora dela mesma e de suas evidências, uma franja de saber pressentido que a ciência, em sua próxima virada, irá retomar. A ciência legítima não é feita apenas de seu presente, mas também de sua história.

Se isso é verdade para o algoritmo, com mais razão ainda o será para a linguagem. Hegel é o único a pensar que seu sistema contém a verdade de todos os outros, mas se alguém só os conhecesse através de sua síntese, não os conheceria de modo algum. Mesmo se Hegel for verdadeiro de uma ponta a outra, nada dispensa de ler os que vieram antes dele, pois ele não pode contê-los senão "no que afirmam". Conhecidos no que negam, eles oferecem ao leitor uma outra situação de pensamento que não está em Hegel eminentemente, que nele não está de modo algum, da qual Hegel é visível sob um aspecto que ele próprio ignora. Hegel é o único a pensar que não possui um para-outro, e que aos olhos dos outros é exatamente o que ele se sabe ser. Mesmo se representa um progresso em relação às outras filosofias, pode ter havido, em determinado movimento das *Meditações* ou dos *Diálogos*, e justamente por causa das "ingenuidades" que as mantinham ainda afastadas da "verdade" hegeliana, um contato com as coisas, uma centelha de significação que só eminentemente passarão à síntese hegeliana, e aos quais será preciso voltar sempre, nem que seja para compreender Hegel. Hegel é o museu, ele é todas as filosofias, se quiserem, mas privadas de sua zona de sombra, de sua finitude, de seu impacto vivo, embalsamadas, transformadas, ele acredita, nelas mesmas, mas na verdade transformadas nele. Basta ver como uma verdade empobrece quando ela deixa de estar sozinha e quando é integrada numa outra verdade mais ampla – como o *Cogito*, por exemplo, quando passa de Descartes e Malebranche, a Leibniz ou mesmo a Espinosa, deixa de ser um pensamento e torna-se um conceito, um ritual que se

repete da boca para fora – para compreender que a síntese não pode, sob pena de morte, ser uma síntese objetiva, que contivesse efetivamente todos os pensamentos passados, ou ainda uma síntese que *seria* tudo o que eles foram, ou enfim uma síntese em e para si que, *ao mesmo tempo e sob a mesma relação*, fosse e conhecesse, fosse o que ela conhece, conhecesse o que ela é, conservasse e suprimisse, realizasse e destruísse.

Hegel nos diz que a síntese conserva o passado "em sua profundidade presente". Mas de que maneira tem ela uma profundidade e qual é essa profundidade? É a profundidade do que ela não é mais, é a profundidade do passado, e o pensamento verdadeiro não a engendra, ele só foi iniciado a ela por causa do passado ou pela passagem do tempo. Se Hegel quer dizer que essa passagem não é simples destruição e que o passado, à medida que se distancia, transforma-se em seu sentido, se ele quer dizer que, à igual distância entre uma ordem das imutáveis naturezas e a circulação dos momentos do tempo que se expulsam mutuamente, podemos afinal reconstituir um desenrolar das idéias, uma história inteligível e retomar todo o passado em nosso presente vivo, ele tem razão. Mas isto com a condição de que tal síntese, como a que nos dá o mundo percebido, continue sendo da ordem do pré-objetivo e seja contestada por cada um dos termos que ela une, ou melhor, com a condição de cada um deles permanecer, como o foi no presente, o igual do todo, o todo do mundo na data considerada, e o encadeamento das filosofias numa história intencional continuar sendo o confronto de significações abertas, uma troca de antecipações e de metamorfoses. É certo, num sentido, que qualquer estudante de filosofia, hoje, pensa com menos preconceitos do que Descartes, no sentido de estar mais próximo da verdade, e tal pretensão é postulada por todo homem que se ocupe de pensar após Descartes. Mas é ainda Descartes que pensa através de seus sobrinhos-netos, e o que podemos dizer contra ele é ainda o eco de sua fala breve e decidida. É pelos outros que compreendemos Hegel, precisamente por ele ultrapassá-los, da mesma forma que compreendemos os outros por ele. Um presente que contivesse realmente o passado em todo o seu sentido de passado e, em particular, o passado de todos os passados, o mundo em todo o seu sentido de mundo, seria também um presente sem futuro, já que não haveria mais nenhuma reserva de ser de onde algo pudesse lhe advir. O ídolo cruel do em si para si hegeliano é exatamente a definição da morte. A sedimentação não é o fim da história. Não há história se nada permanece do que passa e se cada presente, justamente em sua singularidade, não se inscreve de uma vez por todas no quadro do que foi e continua a ser. Mas tampouco há história se esse quadro não se aprofunda segundo uma perspectiva temporal, se o sentido que nele se mostra não é o sentido de uma gênese, acessível somente a um pensamento aberto como a gênese o foi. Aqui, o cúmulo da sabedoria e da astúcia é uma ingenuidade profunda.

Quanto à literatura, em geral ela aceita mais resolutamente nunca ser total e dar-nos apenas significações abertas. O próprio Mallarmé sabe perfeitamente que nada

sairia de sua pena se ele fosse absolutamente fiel a seu desejo de dizer *tudo*, que ele só pôde escrever livros renunciando ao *Livro* – ou melhor, que *o Livro* só se escreve em vários. Cada escritor sabe perfeitamente que, se a língua nos dá mais do que teríamos sabido encontrar por nós mesmos, não há idade de ouro da linguagem. Quando ele recebeu a língua que escreverá, tudo está ainda por fazer, ele precisa refazer *sua* língua no interior dessa língua; ela lhe fornece apenas uma breve descrição exterior das coisas; o contato pretendido com estas não está no início da língua, mas no final de seu esforço, e nesse sentido a existência de uma língua dada nos oculta mais do que nos mostra a verdadeira função da fala. Quando colocamos em contraste a eloqüência da linguagem e o silêncio da pintura, é em geral porque comparamos a linguagem clássica e a pintura moderna. Se comparássemos a linguagem do escritor moderno e a aparente eloqüência da pintura clássica, talvez o resultado fosse o inverso – ou antes reencontraríamos sob a estreiteza dos pintores clássicos sua profundidade tácita, e de novo pintura e linguagem se mostrariam iguais no prodígio da expressão.

Nem todos os homens pintam, é verdade, ao passo que todos os pintores falam, e muito além das necessidades da vida, e mesmo de sua pintura. O homem sente-se *em casa* na linguagem como jamais estará na pintura. A linguagem ordinária ou os dados da língua lhe proporcionam a ilusão de uma expressão absolutamente transparente e que atingiu seu objetivo. Mas também a arte, afinal, entra nos costumes, ela é capaz da mesma evidência menor, depois de um tempo ela se generaliza, e o que pode restar de surrealismo nas fachadas de nossas lojas equivale mais ou menos ao que pode restar de verdadeira filosofia ou de verdadeira ciência na linguagem do senso comum, e mesmo ao que pode restar de Platão em Aristóteles ou de Descartes em Hegel. Se é legítimo colocar no ativo da linguagem não só as línguas mas também a fala, seria preciso, para ser equitativo, colocar no ativo da pintura não apenas os atos de expressão registrados, isto é, os quadros, mas também a vida prolongada de seu passado no pintor que trabalha. A inferioridade da pintura se deveria então a ela registrar-se apenas em obras e não poder vir a fundar as relações cotidianas dos homens, ao passo que a vida da linguagem, por usar palavras prontas e um material sonoro que cada um de nós possui em abundância, oferece a si mesma o comentário [perpétuo?] da língua falada. Não contestamos aquilo que é característico da sedimentação "lingüística" – o poder, próprio às formas críticas da linguagem, se não de separar as significações dos signos, o conceito do gesto lingüístico, pelo menos de encontrar, para a mesma significação, vários corpos expressivos, de recortar e retomar, uma pela outra, suas operações sucessivas ou simultâneas, e assim ligar todas elas numa única configuração, numa única verdade. Dizemos apenas que, se esse sistema desloca o centro de gravidade de nossa vida, se institui, em relação a tudo o que podemos ler, uma instância de verdade cuja alçada não pode ser limitada, fazendo assim aparecer a pintura como um modo de expressão "mudo" e subordinado, ele não está livre, porém, dos limites próprios à

expressão sensível, ele apenas os transporta para mais longe, e que a "luz natural" que o desvenda a nós é a mesma que torna visível o sentido do quadro, e como ele não recupera o mundo sem deixar resto; de modo que, quando a linguagem se torna bastante consciente de si para perceber isso, quando ela quer paradoxalmente designar e nomear a significação sem nenhum signo, o que ela julga ser o máximo da clareza e que não seria senão seu desaparecimento – enfim, o que Claudel chama "*Sigè l'abîme*"[35] –, ela precisa renunciar a ser a esfera de Parmênides ou a transparência de um cristal cujos lados seriam todos visíveis ao mesmo tempo, e voltar a ser um mundo cultural, com suas facetas identificáveis, mas também com suas fissuras e suas lacunas.

Devemos portanto dizer da linguagem, em relação ao sentido, o que Simone de Beauvoir disse do corpo em relação ao espírito: que ele não é nem primeiro, nem segundo. Não se ama por princípios, e se houve filósofos que fizeram, contra o amor, o elogio do casamento, pelo menos eles não pretenderam definir o amor pelo casamento. Portanto, ninguém jamais ousou colocar verdadeiramente a alma no corpo como o piloto em seu navio, nem fazer do corpo um instrumento. E como não é tampouco o corpo sozinho que ama (ele arranca, dos que gostariam de viver apenas dele, gestos de ternura que vão mais além), ele é nós e não é nós, ele faz tudo e não faz nada. Nem fim nem meio, está sempre envolvido em empreendimentos que o ultrapassam, sempre cioso de sua autonomia, bastante poderoso para se opor a todo fim que seja apenas deliberado, ele não tem nenhum fim a nos propor se nos voltamos para ele e o consultamos. Às vezes, e é então que temos a impressão de sermos nós mesmos, ele se presta verdadeiramente ao que queremos, deixa-se animar, aceita uma vida que não é somente a sua; então, ele é feliz e espontâneo, e também o somos. A linguagem, do mesmo modo, não está a serviço do sentido, e não governa o sentido; de uma a outro não há subordinação nem distinção que possa auxiliar. Aqui ninguém comanda e ninguém obedece; ao falarmos ou ao escrevermos, não nos referimos a *algo a dizer* que esteja diante de nós, distinto de toda fala; o que temos a dizer não é senão o excesso do que vivemos sobre o que já foi dito. Instalamo-nos, com nosso aparelho de linguagem, numa certa situação do saber e da história à qual ele é sensível, e nossos enunciados são apenas o balanço final dessas trocas. O pensamento político, a despeito das aparências, é da mesma ordem: é sempre a elucidação de uma percepção histórica em que atuam todos os nossos conhecimentos, todas as nossas experiências, todos os nossos valores, e dos quais nossas teses são a formulação esquemática. Toda ação e todo conhecimento que não passam por essa elaboração, que gostariam de afirmar *ex nihilo* valores não hauridos em nossa história individual e coletiva – o que faria do cálculo dos meios um procedimento de pensamento inteiramente técnico –, coloca o conhecimento e a prática aquém dos problemas que gostariam de resolver. A vida pessoal, o conhecimento e a História só avançam obliquamente, e não de maneira direta e imediata em direção a fins ou conceitos. O que se busca deliberadamente

demais, não se obtém; ao contrário, as idéias e os valores são dados como um complemento àquele que soube resgatar sua fonte, isto é, compreender o que ele vive. A princípio, eles só se oferecem à nossa vida significante e falante como núcleos resistentes num meio difuso, eles só se definem e se circunscrevem, como as coisas percebidas, graças à cumplicidade de um fundo, e supõem o mesmo tanto de sombra e de luz. Não se deve nem mesmo dizer, aqui, que os fins prescrevem os meios; eles não são senão seu estilo comum, são o sentido total dos meios de cada luz, são a figura momentânea desse sentido. E mesmo as mais puras verdades supõem vistas marginais, não estão inteiramente no centro de visão clara, e devem seu sentido ao horizonte que a sedimentação e a linguagem dispõem em torno delas.

Talvez o leitor dirá, aqui, que não o saciamos inteiramente e nos limitamos a um "é assim" que nada explica. Mas é que a explicação consiste em tornar claro o que era obscuro, em justapor o que estava implicado: portanto, ela tem seu lugar próprio no conhecimento da natureza em seus primórdios, quando ele crê justamente lidar com uma Natureza pura. Mas quando se trata da fala, ou do corpo ou da história, sob pena de destruir o que ela busca compreender e de achatar por exemplo a linguagem sobre o pensamento ou o pensamento sobre a linguagem, não se pode senão mostrar o paradoxo da expressão. A filosofia é o inventário dessa dimensão a bem dizer universal, na qual princípios e conseqüências, meios e fins formam um círculo. Ela não pode, no que diz respeito à linguagem, senão apontar de que maneira, pela "deformação coerente" dos gestos e dos sons, o homem passa a falar uma língua anônima e, pela "deformação coerente" dessa língua, exprimir o que não existia senão para ele.

---

1. *À margem*: Metensomatose da arte. O que é transportado?

2. *À margem*: O imaginário alojado no mundo.

3. Malraux, *Le Musée imaginaire* in: *La Psychologie de l'art* (Genebra: Skira, 1947), p. 59. (*Todas as citações de Malraux são extraídas dessa edição; não foi possível reportálas à edição Gallimard de* Les Voix du silence, *pois os dois textos publicados pelo escritor são sensivelmente diferentes.)*

4. Id., ibid., p. 79.

5. Id., ibid., p. 83.

6. Id., *La Monnaie de l'Absolu*, op. cit., p. 118.

7. Id., *La Création artistique*, op. cit., p. 144.

8. Id., *Le Musée imaginaire*, op. cit., p. 63.

9. Id., *Le Musée imaginaire*, op. cit., pp. 79-80.

10. Id., *La Création artistique*, op. cit., p. 151.

11. Id., ibid., p. 154.

12. Id., ibid.

13. Como diz Malraux em *La Création artistique*, op. cit., p. 158.

14. Citado por Maurice Blanchot, "Le Musée, l'art et le temps", in: *Critique*, n. 43, dez. 1950, p. 204.

15. Malraux, *La Création artistique*, op. cit., p. 152.

16. Sartre, *Situations ii*, op. cit., p. 61.

17. Id., ibid., p. 60.

18. Id., ibid., p. 61.

19. Malraux, *La Création artistique*, op. cit., p. 113.

20. Id., ibid., p. 142.

21. Id., ibid., p. 147.

22. Id., *La Monnaie de l'Absolu*, op. cit., p. 125.

23. Id., *La Création artistique*, op. cit, p. 150.

24. Id., *Le Musée imaginaire*, op. cit., p. 52.

25. *À margem*: 1) A metamorfose (esta ou, em geral, a do passado pelo presente, do mundo pela pintura, do passado do pintor por seu presente) não é entretanto farsa. Ela só é possível porque o dado *era pintura*, porque há um Logos do mundo sensível (e do mundo social e da história humana). – A ilusão analítica de Malraux e o fenômeno do *mundo cultural*. O único mistério está aí: é o do *Nachvollzug*. Ele repousa sobre o mistério do mundo natural e de seu Logos. O homem ultrapassa o mundo sem dar-se conta disso e como que naturalmente. – Historicidade "torrente subterrânea" e historicidade interior do homem ao homem e do homem ao mundo. Historicidade profana ou prosaica e sagrada. 2) Tudo isso, que é verdadeiro para a pintura, o é também para a linguagem. (Descartes, Stendhal, nossa unidade com eles.) Contra a idéia de uma *ação* da linguagem que [seja?] verdadeiramente nossa. 3) Reserva a fazer (questão última a remeter à lógica): a sedimentação da arte diminui à medida que se produz. Fora isso, devemos realmente colocar em suspenso a linguagem "significante" para deixar aparecer a linguagem "pura", e a linguagem é pintura assim como a pintura é linguagem. Precisamos nos desfazer da ilusão de ter possuído dizendo.

26. *Os espaços em branco estão no texto.*

27. *À margem*: quase platonismo.

28. *Sic.*

29. Assim Freud nunca disse que explicava Da Vinci pelo abutre, e disse aproximadamente que a análise terminava onde começa a pintura.

30. *À margem*: E não é tampouco o espírito que explica por sua permanência. O verdadeiro problema não é o das semelhanças, mas o da possibilidade de *metamorfose*, de retomada. As semelhanças são a exceção. O próprio da cultura é

jamais começar e não terminar no instante.

31. *À margem*: A ordem dos significantes é comparável à dos corpos. Os atos de significação são essencialmente históricos, o advento é acontecimento. O pintor dá continuidade à percepção. E isso não quer dizer explicação pelo corpo.

32. *À margem*: Naturalmente não é a inserção de todos os pintores num único corpo: o corpo aqui é a história. O que queremos dizer é que ela existe à *maneira* do corpo, que ela está do lado do corpo

33. *Sic*.

34. *O texto dizia em primeiro lugar*: "Se quisermos, mais que seus escritos... limitar Descartes por aquilo que o homem Descartes...". *O autor substituiu* limitar *por* circunscrever, *mas não corrigiu o primeiro membro da frase*.

35. Num comentário sobre Paul Claudel incluído em *Signos*, Merleau-Ponty cita o seguinte trecho de *Art poétique* onde o poeta emprega essa expressão: "O tempo é o meio oferecido a tudo quanto houver de ser a fim de deixar de ser. É o *Convite a morrer*, convite a toda frase para se decompor no acordo explicativo e total, para consumir a palavra de adoração no ouvido de *Sigè* o abismo". [Cf. *Signos* (São Paulo: Martins Fontes, 1991) (N.T)]

Várias vezes contestamos que a linguagem estivesse ligada ao que ela significa apenas pelo hábito e pela convenção: essa ligação é muito mais próxima e muito mais distante. Num certo sentido, ela vira as costas à significação, não se preocupa com ela. É menos uma tabuada de enunciados satisfatórios para pensamentos bem concebidos do que uma profusão de gestos inteiramente ocupados em se diferenciarem um do outro e em coincidirem. Os fonólogos perceberam admiravelmente essa vida sublingüística cuja arte consiste em diferenciar e sistematizar signos, e isso não é verdade apenas para os fonemas antes das palavras, é verdade também para as palavras e para a língua inteira, que não é primeiramente signo de certas significações, mas poder regulado de diferenciar a cadeia verbal segundo dimensões características de cada língua. Num certo sentido, a linguagem jamais se ocupa senão de si mesma: tanto no monólogo interior como no diálogo não há "pensamentos": trata-se de palavras suscitadas por palavras, e, na medida mesmo em que "pensamos" mais plenamente, as palavras preenchem tão exatamente nosso espírito que nele não deixam um canto vazio para pensamentos puros e para significações que não sejam de linguagem. O mistério é que, no momento mesmo em que a linguagem está assim obsedada por si própria, lhe é dado, como que por acréscimo, abrir-nos a uma significação. Dir-se-ia que é uma lei do espírito só encontrar o que não procurou. Num instante esse fluxo de palavras se anula como ruído, nos lança em cheio ao que ele quer dizer, e, se respondemos a isso ainda com palavras, é sem querer que o fazemos: não pensamos nas *palavras* que dizemos ou que nos dizem como tampouco na mão que apertamos: esta não é um pacote de carne e osso, é tão-somente a presença mesma do outro. Há portanto uma singular significação da linguagem, tanto mais evidente quanto mais nos entregamos a ela, tanto menos equívoca quanto menos pensamos nela, rebelde a toda posse direta, mas dócil ao encantamento da linguagem, sempre aí quando confiamos nela ao evocá-la, mas sempre um pouco mais longe que o ponto onde acreditamos circunscrevê-la. Como diz Paulhan de maneira perfeita, ela consiste em "claridades sensíveis a quem as vê, ocultos a quem as olha", e a linguagem é feita de "gestos que não se perfazem sem alguma negligência".[1] Ele foi o primeiro a perceber que a fala em exercício não se contenta em designar pensamentos como um número, na rua, designa a casa de meu amigo Paul – mas realmente se metamorfoseia neles assim como eles se metamorfoseiam nela: "metamorfose pela qual as palavras cessam de ser acessíveis a nossos sentidos e perdem seu peso, seu ruído, e suas linhas, seu espaço (para se tornarem pensamentos). Mas o pensamento, por seu lado, renuncia (para se tornar palavras) à sua rapidez ou à sua lentidão, à sua surpresa, à sua invisibilidade, a seu tempo, à consciência interior que dele

tomávamos".[2] Tal é exatamente o mistério da linguagem.

Mas o mistério não nos condena ao silêncio? Se a linguagem é comparável àquele ponto do olho de que falam os fisiologistas, e que nos faz ver todas as coisas, ela não poderia evidentemente ver-se a si mesma, e não podemos observá-la. Se ela se furta a quem a procura e se entrega a quem renunciou a ela, não podemos considerá-la de frente, não resta senão "pensá-la de viés", "imitar" ou "manifestar" seu mistério,[3] não resta senão ser linguagem, e Paulhan parece resignar-se a isso. Mas isso não é possível, e segundo seus próprios princípios. Não podemos mais *ser* simplesmente a linguagem depois que a questionamos: é com conhecimento de causa que voltaríamos a ela e, como disse Paulhan, ela não admite essas homenagens comedidas. No ponto de reflexão a que Paulhan chegou, ele só pode reencontrar o uso inocente da linguagem num segundo grau da linguagem, e *falando dela*, o que se chama filosofia. Mesmo que seja apenas para "imitar" ou "manifestar" a linguagem, falaremos dela, e, não sendo a linguagem *de que* falaremos a *que* fala dela, o que dissermos não será sua definição suficiente. No momento em que acreditamos apreender o mundo, tal como ele é sem nós, não é mais o mundo que apreendemos, já que estamos ali para apreendê-lo. Do mesmo modo, restará sempre, por trás de nossas afirmações sobre a linguagem, mais linguagem viva do que estas conseguirão fixar sob nosso olhar. No entanto, a situação só seria sem saída, esse movimento de regressão só seria vão e, com ele, vã a filosofia, se se tratasse de explicar a linguagem, de decompô-la, de deduzi-la, de fundá-la, ou qualquer outra operação que derivasse sua clareza própria de uma fonte estranha a ela. Então, a reflexão dar-se-ia sempre, sendo reflexão, e portanto fala, o que ela pretende tomar como tema, e seria por princípio incapaz de obter o que busca. Mas há uma reflexão e há uma filosofia que não pretende constituir seu objeto, ou rivalizar com ele, ou iluminá-lo com uma luz que já não seja sua. Alguém me fala e eu compreendo. Quando tenho a impressão de me ocupar apenas com *palavras*, é que a expressão falhou; ao contrário, se ela é bem sucedida, parece-me que penso ali, em voz alta, naquelas palavras que eu não disse. Nada é mais convincente do que essa experiência, e não se trata de buscar em outro lugar, senão nela, o que a torna incontestável, de substituir a operação da fala por alguma pura operação do espírito. Trata-se apenas – e essa é toda a filosofia – de tirar proveito dessa evidência, de confrontá-la com as idéias prontas que temos da linguagem, da pluralidade dos espíritos, trata-se de restabelecê-la justamente em sua dignidade de evidência, que ela perdeu pelo próprio uso da linguagem e porque a comunicação nos parece natural, trata-se de devolver-lhe, fornecendo-lhe um fundo conveniente sobre o qual possa se destacar, o que ela tem de paradoxal e até mesmo de misterioso – enfim, trata-se de conquistá-la como evidência, o que não é apenas exercê-la, o que é inclusive o contrário disso... O melhor meio de conservar à linguagem o sentido prodigioso que lhe descobrimos não é silenciá-lo, renunciar à filosofia e voltar à prática imediata da

linguagem: pois então o mistério pereceria no costume. A linguagem só permanece enigmática para quem continua a interrogá-la, isto é, a falar dela. O próprio Paulhan põe às vezes o dedo nessa engrenagem. Ele fala em alguma parte[4] de uma "projeção" de mim no outro ou do outro em mim que se faria pela linguagem. Mas isso já é muita filosofia. Essa palavrinha projeção nos levará a uma teoria das relações entre o sentido e as palavras. Tentarão entendê-la como um raciocínio analógico que me faria reencontrar *meus* pensamentos na fala do outro. Será preciso portanto chegar a uma outra idéia da projeção, segundo a qual a fala do outro não apenas desperta em mim pensamentos já formados, mas também me arrasta num movimento de pensamento do qual eu não teria sido capaz sozinho, e me abre finalmente para significações estranhas. É preciso assim que eu admita, aqui, que não vivo somente meu próprio pensamento, mas que, no exercício da fala, *me torno* aquele que eu escuto. E é preciso que eu compreenda afinal de que maneira a fala pode estar prenhe de um sentido. Procuremos, pois, não explicar isso, mas constatar mais precisamente essa capacidade de falar, circunscrever essa significação que não é senão o movimento único do qual os signos são o traço visível.

Talvez a vejamos melhor se conseguirmos reconhecê-la até nos casos em que a linguagem sujeita-se a nada mais dizer que não tenha sido voluntária e exatamente definido, a nada designar do qual ela já não tenha tomado posse, em que a linguagem nega seu próprio passado para se reconstruir como algoritmo, e no qual portanto, em *princípio*, a verdade não é mais esse espírito flutuante, presente em toda parte e jamais localizável, que habita a linguagem da literatura e da filosofia, mas sim uma esfera imutável de relações que não eram menos verdadeiras antes de nossas formulações e não o seriam menos se todos os homens e sua linguagem viessem a desaparecer. Assim que os números inteiros aparecem na história humana, eles se anunciam por certas propriedades que derivam claramente de sua definição; toda propriedade nova que neles encontramos, por derivar também das que serviram inicialmente para circunscrevê-los, nos parece tão antiga quanto elas, contemporânea do próprio número; enfim, de toda propriedade ainda desconhecida que o futuro desvelará, parece-nos que se deve dizer que ela *pertence* já ao número inteiro; mesmo quando não sabíamos ainda que a soma dos n primeiros números inteiros é igual ao produto de $n/2$ por $n + 1$, não existia essa relação entre eles? Se o acaso tivesse feito com que multiplicássemos $n/2$ por $n + 1$, não teríamos encontrado um resultado igual à soma dos n primeiros números inteiros? E não resultava essa coincidência, desde então, da estrutura mesma da série que haveria posteriormente de fundá-la como verdade? Eu ainda não havia notado[5] que a série dos 10 primeiros números inteiros é composta de 5 pares de números cuja soma é constante e igual a $10 + 1$. Não havia ainda compreendido que isso inclusive é exigido pela natureza da série, na qual o crescimento de 1 a 5 obedece exatamente ao mesmo ritmo que o decrescimento de 10 a 6. Mas enfim, antes que eu tivesse reconhecido essas relações, o

10 aumentado de uma unidade era igual ao 9 aumentado de 2, ao 8 aumentado de 3, ao 7 aumentado de 4, ao 6 aumentado de 5, e a soma dessas somas à dos dez primeiros números inteiros. Parece que as mudanças de aspecto que introduzo nessa série ao considerá-la sob esse novo ângulo estão antecipadamente contidas nos próprios números, e que, quando *exprimo* as relações não percebidas até então, limito-me a retirá-las de uma reserva de verdades que é o mundo inteligível dos números. Quando introduzo num desenho um traço novo que modifica sua significação – que, por exemplo, transforma um cubo visto em perspectiva num revestimento de cozinha –, não é mais o mesmo objeto que está diante de mim. Quando o chimpanzé que quer atingir um objetivo fora de seu alcance pega um galho de árvore para utilizá-lo como um bastão, ou um banquinho para utilizá-lo como escada, sua conduta mostra suficientemente que o galho em sua nova função não é mais galho para ele, que o banquinho deixa definitivamente de ser um assento para tornar-se uma escada: a transformação é irreversível, e aqui não é o *mesmo* objeto que é tratado sucessivamente segundo duas perspectivas: é um ramo que se torna um bastão, é um banquinho que se torna uma escada, assim como o giro do caleidoscópio faz aparecer um espetáculo novo sem que nele eu possa reconhecer o antigo. Entre as estruturações perceptivas ou as da inteligência prática e as construções do conhecimento que descortinam uma verdade, há a diferença de que as primeiras, mesmo quando resolvem um problema e respondem a uma interrogação do desejo, só de maneira cega reconhecem no resultado aquilo mesmo que elas preparavam. Elas procedem do *eu posso*, enquanto a verdade procede de um *eu penso*, de um reconhecimento interior que atravessa em extensão a sucessão dos acontecimentos cognoscitivos, fundando-a em valor, estabelecendo-a como exemplar e como reiterável por princípio para toda consciência colocada na mesma situação de conhecimento. Mas se a verdade, para permanecer verdade, supõe esse consentimento de si a si mesmo, essa interioridade através do tempo, a operação expressiva que tira da soma de n a fórmula $(n/2)\ (n + 1)$ deve ser garantida pela imanência do novo no antigo. Não é mais suficiente que o matemático trate as relações dadas segundo certas receitas operatórias para transformá-las no sentido das relações buscadas, tal como o chimpanzé trata o galho de árvore segundo lhe é útil para fazê-lo atingir o objetivo; se ela deve escapar à contingência do acontecimento e revelar uma verdade, é preciso que a própria operação seja legitimada pela natureza do ser matemático sobre o qual incide. Parece portanto que só se pode justificar o saber exato com a condição de admitir, pelo menos nesse domínio, um pensamento que de si a si mesmo abolisse toda distância, que envolvesse a operação expressiva com sua clareza soberana e absorvesse no algoritmo a obscuridade congênita da linguagem. Pelo menos aqui, a significação cessa de ter com os signos a relação equívoca de que falamos: na linguagem, ela se difundia na junção dos signos, ao mesmo tempo ligada à sua disposição carnal e rebentando misteriosamente por trás deles; ela cintilava mais além dos signos e no entanto era apenas a vibração deles, assim como

o grito transporta para fora e torna presente para todos a respiração mesma e a dor de quem grita. Na pureza do algoritmo, ela se libera de todo compromisso com o desenrolar dos signos que ela comanda e legitima, ao mesmo tempo que estes lhe correspondem tão exatamente que a expressão nada deixa a desejar e nos parece conter o sentido mesmo; as relações confusas da transcendência dão lugar às relações próprias de um sistema de signos que não têm vida interior, e de um sistema de significações que não descem até a existência animal.

Não temos a intenção de contestar o caráter de *verdade* que distingue os enunciados da ciência exata, nem o que há de incomparável no momento em que, ao reconhecer uma verdade, toco em alguma coisa que não começou e não acabará de significar comigo. Essa experiência de um acontecimento que de repente se aprofunda, perde sua opacidade, revela uma transparência e se faz sentido para sempre, é uma experiência constante na cultura e na fala, e, se quiséssemos contestá-la, não saberíamos mais sequer o que buscamos. Trata-se apenas de descobrir suas implicações e de saber, em particular, se ela é, em relação à fala, originária ou derivada – mais precisamente: se não há, mesmo na ciência exata, entre os signos instituídos e as significações *verdadeiras* que eles denotam, uma fala instituinte que contenha tudo. Quando dizemos que as propriedades recentemente descobertas de um ente matemático são tão velhas quanto ele, os próprios termos *propriedade* e *ser* já encerram toda uma interpretação de nossa experiência da verdade. A rigor, vemos apenas que certas relações que se supõem dadas implicam necessariamente outras relações, e é porque escolhemos as primeiras como princípio e definição do objeto que as outras nos aparecem como *suas* conseqüências. Tudo o que temos o direito de dizer é que há solidariedade de princípio entre elas, é que há elos indestrutíveis, e que, se tais relações são supostas, tais outras o são também, que tais e tais relações são sinônimas. Isso produz claramente entre elas uma equivalência que não depende de sua manifestação, isso permite dizer que elas constituem um sistema que ignora o tempo, mas as novas relações não podem ter outro sentido de ser senão aquelas das quais derivam, e, destas, nem sempre sabemos se *existem* de um modo diferente de uma existência matemática, isto é, como puras relações que nos apraz considerar. Sabemos doravante que, livres para propor a nosso exame diferentes objetos, diferentes espaços, por exemplo, não o somos, uma vez o objeto suficientemente determinado, para dizer dele qualquer coisa. E essa é realmente uma necessidade que nosso espírito encontra, mas a figura sob a qual ela lhe aparece depende do ponto de partida que ele escolheu: o que é constatado não é que tal ente matemático nos impõe tais propriedades que seriam suas, mas apenas que é preciso um ponto de partida e que, uma vez escolhido tal ponto de partida, nossa arbitrariedade termina aí, e encontra seu limite no encadeamento das conseqüências. Nada nos mostra que essa resistência à arbitrariedade sob as diferentes formas que ela pode assumir se reduza à operação de uma essência que desenvolve suas propriedades. Em vez de dizer que constatamos certas *propriedades* dos *entes* matemáticos, diríamos mais exatamente

que constatamos a possibilidade de princípio de enriquecer e de precisar as relações que serviram para definir nosso objeto, de prosseguir na construção de conjuntos matemáticos coerentes apenas esboçados por nossas definições. E, certamente, essa possibilidade não é vã, essa coerência não é fortuita, essa validade não é ilusória, mas ela não permite dizer que as relações novas fossem verdadeiras *antes* de serem reveladas, nem que as primeiras relações estabelecidas trazem à existência as seguintes. Só podemos fazer isso se hipostasiarmos as primeiras em alguma realidade física: o círculo traçado na areia *possuía* já raios iguais, o triângulo uma soma de ângulos igual a dois retos... e todas as outras propriedades que a geometria haveria de manifestar. Se pudéssemos subtrair de nossa concepção do ente matemático todo suporte desse gênero, ele não nos apareceria como intemporal, mas sim como um devir de conhecimento.

Esse devir não é fortuito. Cada um dos passos que o demarca é *legítimo*, não é um acontecimento qualquer; ele é prescrito, em todo caso é justificado a seguir pelos passos precedentes, e, se a essência não está no princípio de nossa ciência, em todo caso está presente como sua meta, e o devir do conhecimento marcha em direção à totalidade de um sentido. Isso é verdade, mas a essência como futuro do saber não é uma essência, é o que chamamos uma estrutura. Sua relação com o conhecimento efetivo é a mesma da coisa percebida com a percepção. A percepção, que é acontecimento, abre-se a uma coisa percebida que lhe aparece como anterior a ela, como verdadeira antes dela. E, se reafirma sempre a preexistência do mundo, é justamente *porque* ela é acontecimento, porque o sujeito que percebe já está envolvido no ser por *campos perceptivos*, por "sentidos", de maneira mais geral por um corpo feito para explorar o mundo. O que vem estimular o aparelho perceptivo desperta entre ele e o mundo uma familiaridade primordial, que exprimimos ao dizer que o percebido existia antes da percepção. Num único movimento, os dados atuais significam bem mais além do que eles trazem, encontram no sujeito que percebe um eco desmedido, e é o que permite que os vejamos como perspectivas sobre uma coisa atual, enquanto que a explicitação dessa coisa iria ao infinito e não poderia ser terminada. A verdade matemática, reconduzida ao que constatamos realmente, não é de outra espécie. Se somos quase irresistivelmente tentados, para pensar a essência do círculo, a imaginar um círculo traçado na areia que *possui* já todas as *suas* propriedades, é que nossa noção mesma da essência é formada no contato e à imitação da coisa percebida tal como a percepção no-la apresenta: mais velha que a própria percepção, em si, ser puro antes do sujeito. E como, na percepção, não é uma contradição – mas, ao contrário, sua definição mesma – *ser* um acontecimento e *abrir-se a* uma verdade, precisamos também compreender que a verdade, a serviço das matemáticas, se oferece a um sujeito já envolvido nela, e se aproveita dos laços carnais que o unem a ela.

Isto não é reduzir a evidência das matemáticas à da percepção. Certamente não negamos, como veremos, a originalidade da ordem do conhecimento em relação à

ordem do percebido. Tentamos apenas desfazer o tecido intencional que liga uma à outra, reencontrar os caminhos da sublimação que conserva e transforma o mundo percebido no mundo falado, e isso só é possível se descrevemos a operação da fala como uma retomada, uma reconquista da tese do mundo, análoga em sua ordem à percepção e diferente dela. O fato é que toda idéia matemática se apresenta a nós com o caráter de uma construção posterior, de uma re-conquista. As construções da cultura jamais têm a solidez das coisas naturais, jamais aparecem como elas; a cada manhã, após a ruptura da noite, há um contato a retomar com elas; elas permanecem impalpáveis, flutuam no ar da cidade, mas o campo não as contém. Se, no entanto, em pleno pensamento, as verdades da cultura nos parecem a medida do ser, e se tantas filosofias fazem repousar o mundo sobre elas, é que o conhecimento continua no impulso da percepção, é que utiliza a tese do mundo que é seu som fundamental. Acreditamos que a verdade é eterna porque ela exprime o mundo percebido e porque a percepção implica um mundo que funcionava antes dela segundo princípios que ela reencontra e não estabelece. É num único movimento que o conhecimento se enraíza na percepção e dela se distingue. Ele é um esforço para recuperar, interiorizar, possuir verdadeiramente um sentido que escapa através da percepção ao mesmo tempo que nela se forma, porque esta só se interessa pelo eco que o ser obtém dela mesma, não pelo que faz ressoar, por esse som diferente que torna possível o eco. A percepção nos abre a um mundo já constituído e não pode senão reconstituí-lo. Esse redobramento significa ao mesmo tempo que o mundo se oferece como anterior à percepção e que não nos limitamos a registrá-lo, que gostaríamos de engendrá-lo. O sentido do percebido já é a sombra transposta das operações que nos preparamos para executar sobre as coisas, não é senão nosso cálculo sobre elas, nossa situação em relação a elas. Cada vetor do espetáculo percebido estabelece, para além de seu aspecto momentâneo, o princípio de certas equivalências nas variações possíveis do espetáculo, ele inaugura por sua vez um *estilo* de explicitação dos objetos e um *estilo* de nossos movimentos em relação a eles. Essa linguagem muda ou operacional da percepção põe em movimento um processo de conhecimento que ela não é suficiente para completar. Por mais firme que seja minha apreensão perceptiva do mundo, ela é totalmente dependente do movimento centrífugo que me lança a ele, e jamais o retomarei a menos que eu mesmo estabeleça, e espontaneamente, dimensões novas de sua significação. Aqui começa a fala, o estilo de conhecimento, a verdade no sentido dos lógicos. Esta é exigida, desde seu primeiro momento, pela evidência perceptiva, e a leva adiante sem se reduzir a ela.

Uma vez evidenciada a referência à tese do mundo – sempre subentendida pelo pensamento matemático, e que lhe permite apresentar-se como o reflexo de um mundo inteligível –, como podemos compreender a verdade matemática e, sobretudo – é o nosso objetivo –, a expressão algorítmica que ela se atribui? Está claro, em primeiro lugar, que as “propriedades” da série dos números inteiros não

estão “contidas” nessa série. Uma vez separada da analogia perceptiva que faz dela “alguma coisa” (*etwas überhaupt*), ela é apenas, a cada momento, o conjunto das relações que foram estabelecidas a seu respeito *mais um horizonte aberto de relações a construir*. Esse horizonte não é o modo de apresentação de um ente matemático em si acabado: a cada momento, não há de fato, no céu e na terra, senão as propriedades conhecidas do número inteiro. Pode-se dizer, se quiserem, que as propriedades desconhecidas já são operantes nos conjuntos de objetos que encarnam os números, mas isso é apenas uma maneira de falar: quer-se exprimir com isso que tudo o que se revelar dos números será imediatamente verdadeiro para as coisas enumeradas, o que é realmente certo mas não implica nenhuma preexistência do verdadeiro. A relação nova $(n/2)\ (n + 1)$, essa significação nova da série dos números inteiros só aparece com a condição de se reconsiderar e se reestruturar a soma de n. É preciso que eu perceba que o progresso de 1 a 5 é exatamente simétrico da regressão de 10 a 5, que assim venha a conceber um valor constante das somas $10 + 1$, $9 + 2$, $8 + 3$, etc., e que enfim decomponha a série em pares toda vez iguais a $n + 1$, e cujo número só poderia ser igual a $n/2$. Certamente, são sempre possíveis essas transformações que, no interior de um objeto aritmético, são o equivalente de uma construção em geometria; asseguro-me que elas não se devem a nenhum acidente, mas aos elementos de estrutura que definem a série dos números – e nesse sentido elas resultam dessa estrutura. Mas *elas só fazem parte dela* e só aparecem diante de uma certa interrogação que dirijo à *estrutura* da série dos números, ou melhor, que ela me propõe na medida em que é situação aberta e a completar, na medida em que se oferece como *a conhecer*. A operação pela qual exprimo a soma de n nos termos $(n/2)\ (n + 1)$ só é possível se na fórmula final percebo a dupla função de n, primeiro como número cardinal, a seguir como número ordinal. Não se trata de uma dessas transformações cegas pelas quais poderei a seguir passar a $[(n + 1)/2]\ n$ ou a $[n\ (n + 1)]/2$ ou a $(n^2 + n)/2$. Percebo que $(n/2)\ (n + 1)$ resulta da soma de Sn em razão da estrutura da soma, e é então que fico sabendo o que vem a ser uma verdade matemática. E, mesmo se posteriormente exploro a fórmula obtida pelos procedimentos mecânicos de cálculo, isto será apenas uma operação secundária e menor, que não nos informa o que é a verdade. Nada teria mudado no que propomos se fosse possível constituir um algoritmo que exprimisse por relações lógicas as propriedades de estrutura da série dos números inteiros: a partir do momento em que essas relações formais fornecessem – e é essa a hipótese – um equivalente exato da estrutura do número, elas seriam, como esta última, a ocasião de construir a relação nova, em vez de a conterem. Nosso objetivo aqui não é mostrar que o pensamento matemático se apóia sobre o sensível, mas que ele é criador, e que se pode fazer o mesmo a propósito de uma matemática formalizada. Já que a construção da conseqüência é uma demonstração e se apóia apenas sobre o que define o número inteiro, poderei perfeitamente dizer, quando ela está acabada, que a fórmula obtida é exigida pelas fórmula iniciais, ou a significação nova da série por

essa série mesma. Mas isso é uma ilusão retrospectiva. É deste modo que meu conhecimento presente vê seu próprio passado, não é deste modo que ele foi, mesmo no avesso das coisas. As conseqüências não eram imanentes à hipótese: estavam apenas pré-traçadas na estrutura como sistema aberto e envolvido no devir do meu pensamento, e, quando modifico essa estrutura segundo seus próprio vetores, é antes a nova configuração que retoma e salva a antiga, contendo-a eminentemente, identificando-se com ela ou reconhecendo-a como indiscernível de si. É do meu movimento de conhecimento que resulta a síntese, ao contrário de ser ela que o torna possível. As geometrias não euclidianas contêm a de Euclides como caso particular, mas não o inverso. O essencial do pensamento matemático, portanto, está nesse momento em que uma estrutura se descentra, se abre a uma interrogação, e se reorganiza segundo um sentido novo que não obstante é o sentido dessa mesma estrutura. A verdade do resultado, seu valor independente do acontecimento se deve, não a fato de tratar-se de uma *mudança* na qual as relações iniciais perecem para serem substituídas por outras nas quais elas não seriam reconhecíveis, mas a uma reestruturação que, de uma ponta a ponta, se sabe, está em concordância consigo mesma, que era anunciada pelos vetores da estrutura dada, por seu estilo, de modo que cada mudança efetiva vem cumprir uma intenção, cada antecipação recebe da construção o acabamento que ela espera. Trata-se aí de um verdadeiro *devir do sentido*, em que o *devir* não é mais sucessão objetiva, transformação de fato, mas um tornar-se si-mesmo, um tornar-se sentido. Quando digo que há verdade aqui, isso não significa que experimente, entre a hipótese e a conclusão, uma relação de identidade que nada deixaria a desejar, ou que veja uma derivar da outra numa transparência absoluta: não há significação que não esteja cercada de um horizonte de convicções ingênuas e que portanto não exija outras explicitações, não há operação expressiva que esgote seu objeto, e as demonstrações de Euclides não deixavam de ser rigorosas, embora sempre estivessem oneradas de um coeficiente de facticidade, apoiadas numa intuição maciça do espaço que somente mais tarde haveria de ser tematizada. Para que haja verdade, é preciso e é suficiente que a reestruturação que oferece o sentido novo retome realmente a estrutura inicial, em que pese suas lacunas ou suas opacidades. Novas tematizações, a seguir, virão preencher as lacunas e dissolver as opacidades, mas, além de elas mesmas serem parciais, elas não farão com que, suposto um triângulo euclidiano, ele tenha as propriedades que conhecemos; as transformações legítimas que conduzem do universo euclidiano a suas propriedades não deixarão de ser algo que se compreende, e que cabe simplesmente traduzir numa linguagem mais geral. O lugar próprio da verdade é portanto essa retomada do objeto de pensamento em sua significação nova, mesmo se o objeto conserva ainda, em suas dobras, relações que utilizamos sem percebê-las. O fato é que nesse momento algo é adquirido, há verdade, a estrutura é impelida a essas transformações. E a consciência da verdade avança como o lagostim, voltada para seu ponto de partida, para aquela estrutura *da qual* ela exprime a significação.

Tal é a operação viva que sustenta os signos do algoritmo. Se for considerado apenas seu resultado, pode-se acreditar que ela não criou nada: na fórmula $(n/2)(n+1)$ entram apenas termos tomados da hipótese, ligados pelas operações da álgebra. A significação nova é representada pelos signos e as significações dados, sem que estes, como acontece na linguagem, sejam desviados de seu sentido inicial. A expressão algorítmica é *exata* por causa da exata equivalência que ela estabelece entre as relações dadas e as que delas se conclui. Mas a fórmula nova não é fórmula *da* nova significação, não a exprime verdadeiramente senão à condição de darmos, por exemplo, ao termo *n* primeiro o sentido ordinal, depois o sentido cardinal, e isso só é possível se nos referimos à configuração da série dos números sob o novo aspecto que nossa interrogação acaba de lhe dar. Ora, aqui reaparece o *mover-se* da reestruturação que é característico da linguagem. Nós o esquecemos a seguir, quando conseguimos encontrar a fórmula, e acreditamos então na preexistência do verdadeiro. Mas ele está sempre aí, só ele dá sentido à fórmula. A expressão algorítmica é portanto secundária. É um caso particular da fala. Acreditamos neste ponto que os signos recobram exatamente a intenção, que a significação é conquistada sem deixar resto, e que enfim o estilo que prescrevia à estrutura as transformações que lhe trouxemos é inteiramente dominado por nós. Mas isso é porque omitimos mencionar a superação da estrutura rumo a suas transformações. E ela é certamente sempre possível por princípio, pois consideramos apenas os invariantes da estrutura estudada, não as particularidades contingentes de um traçado ou de uma figura. Mas é uma superação, não uma identidade imóvel, e aqui, como na linguagem, a verdade é não adequação, mas antecipação, retomada, deslocamento de sentido, e só é tocada numa espécie de distância. O pensamento não é o percebido, o conhecimento não é a percepção, a fala não é um gesto entre todos os gestos, mas a fala é o veículo de nosso movimento em direção à verdade, como o corpo é o veículo do ser no mundo.

---

1. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* (Paris: Gallimard NRF, 1942), p. 177.

2. Id., *Clef de la poésie* (Paris: Gallimard NRF, 1944, 2ª ed.), p. 86.

3. Id., ibid., p. 11.

4. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit, pp. 115-ss.

5. O exemplo é dado e analisado nesses termos por Wertheimer, in: *Productive thinking*, Harper and brothers ed. Nova York e Londres, 1945.

A PERCEPÇÃO DO OUTRO E O DIÁLOGO

O algoritmo e a ciência exata falam das *coisas*, não supõem em seu interlocutor ideal senão o conhecimento das definições, não buscam seduzi-lo, não esperam dele nenhuma cumplicidade, e em princípio o conduzem, como pela mão, do que ele sabe ao que ele deve aprender, sem que ele tenha de abandonar a evidência interior pelo arrebatamento da fala. Se mesmo nessa ordem das puras significações e dos puros signos o sentido novo só sai do sentido antigo por uma transformação que se dá fora do algoritmo e que é sempre suposta por ele, se portanto a verdade matemática só se revela a um sujeito para o qual há estruturas, situações, uma perspectiva, com mais razão ainda devemos admitir que o conhecimento "lingüístico" suscita, nas significações dadas, transformações que nelas estavam contidas apenas como a literatura francesa está contida na língua francesa, ou as obras futuras de um escritor, em seu estilo – e definir como função mesma da fala seu poder de dizer, no total, mais do que ela diz termo por termo, seu poder de se superar ela própria, quer se trate de lançar o outro em direção ao que sei e que ele ainda não compreendeu ou de orientar-me eu mesmo em direção ao que vou compreender.

Essa antecipação, essa usurpação, essa transgressão, essa operação violenta pelas quais construo na figura, transformo a operação, faço que se tornem o que elas são, que se transformem nelas mesmas – na literatura ou na filosofia –, é a fala que realiza. E, obviamente, assim como na geometria o fato físico de um novo traçado não é uma construção, tampouco nas artes da fala a existência física dos sons, o traçado das letras no papel ou mesmo a presença de tais palavras segundo o sentido que lhes dá o dicionário, de tais frases feitas, é suficiente para produzir o sentido: a operação tem seu lado interior e toda a seqüência das palavras não é senão seu sulco, não indica senão seus pontos de passagem. Mas as significações adquiridas só contêm a significação nova no estado de vestígio ou de horizonte, é esta que se reconhecerá naquelas, e ao retomá-las irá mesmo esquecê-las no que tinham de parcial e de ingênuo; ela reacende apenas reflexos instantâneos na profundidade do saber passado, é somente à distância que o toca. Dele a ela há invocação, dela a ele, resposta e aquiescência, e o que liga num único movimento a seqüência das palavras de que é feito um livro é um mesmo e imperceptível desvio em relação ao uso, é a constância de uma certa extravagância. Ao entrar num cômodo, pode-se ver que *alguma coisa* mudou, sem que se saiba dizer o quê. Ao entrar num livro, sinto que todos os termos mudaram, sem que eu possa dizer em quê. Novidade de uso, definida por um certo e constante desvio que a princípio não sabemos explicar, o sentido do livro pertence à linguagem. As configurações de nosso mundo são todas modificadas porque uma delas foi arrancada de sua simples existência para representar todas as outras e tornar-se chave ou estilo desse mundo, meio geral de interpretá-lo. Com freqüência falou-se dos "pensamentos" cartesianos que vagavam

em Santo Agostinho, em Aristóteles mesmo, mas que neles levavam apenas uma vida opaca e sem futuro, como se toda a significação de um pensamento, todo o espírito de uma verdade estivesse em seu relevo, em seu entorno, em sua iluminação. Santo Agostinho deparou com o *Cogito*, o Descartes da *Dióptrica* com o ocasionalismo, Balzac topou certa vez com o tom de Giraudoux – mas eles não viram isso, e Descartes resta por fazer depois de Santo Agostinho, Malebranche depois de Descartes, Giraudoux depois de Balzac. O ponto mais alto de verdade, portanto, é ainda somente perspectiva, e constatamos, ao lado da verdade de adequação que seria a do algoritmo, se alguma vez o algoritmo pudesse separar-se da vida pensante que o produz, uma verdade por transparência, coincidência e retomada, da qual participamos não enquanto pensamos *a mesma coisa*, mas enquanto, cada um à sua maneira, somos por ela concernidos e atingidos. Também o escritor fala efetivamente do mundo e das coisas, mas ele não finge dirigir-se em todos a um único espírito puro, ele dirige-se justamente à maneira que eles têm de instalar-se no mundo, diante da vida e diante da morte, toma-os lá onde estão e, dispondo intervalos, planos, jogos de luz entre os objetos, os acontecimentos e os homens, chega às suas mais secretas instalações, opõe-se a seus laços fundamentais com o mundo e transforma em meio de verdade a mais profunda parcialidade deles. O algoritmo fala das coisas e atinge por acréscimo os homens. O escrito fala aos homens e alcança a verdade através deles. Só compreenderemos inteiramente esse salto sobre as coisas em direção a seu sentido, essa descontinuidade do saber que está em seu mais alto ponto na fala, se o compreendemos como invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim…

Falemos portanto um pouco do diálogo – e primeiro da relação silenciosa com o outro –, se queremos compreender o poder mais próprio da fala.

Não é suficientemente observado que o outro jamais se apresenta de frente. Mesmo quando, no auge da discussão, "faço frente ao" adversário, não é nesse rosto violento, contraído, não é sequer nessa voz que vem até mim através do espaço, que está de fato a intenção que me atinge. O adversário nunca está inteiramente localizado: sua voz, sua gesticulação, seus tiques são apenas efeitos, uma espécie de encenação, uma cerimônia. O organizador está tão bem dissimulado que me surpreendo quando minhas respostas produzem efeito: o prestigioso porta-voz se embaraça, deixa escapar alguns suspiros, alguns tremores de voz, alguns *sinais de entendimento*; é preciso supor que havia alguém ali. Mas onde? Não nessa voz demasiado forte, não nesse rosto todo riscado como um objeto muito usado. Tampouco *por trás* de todo esse aparato: sei perfeitamente que lá não há senão "trevas repletas de órgãos". O corpo do outro está diante de mim – mas, quanto a ele, leva uma singular existência: *entre* mim que penso e esse corpo, ou melhor, junto a mim, a meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante, ele antes freqüenta meus arredores do que neles aparece, ele é a resposta inopinada que recebo de alguma parte, como se, por milagre, as coisas se pusessem a dizer meus

pensamentos, é sempre para mim que elas seriam pensantes e falantes, uma vez que são coisas e eu sou eu.[1] O outro, a meus olhos, está portanto sempre à margem do que vejo e ouço, está a meu lado, está a meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo "interior". Todo outro é um outro eu mesmo. Ele é como esse duplo que tal doente percebe sempre a seu lado, que se parece com ele como um irmão, que ele jamais poderia fixar sem fazê-lo desaparecer, e que visivelmente não é senão um prolongamento externo dele mesmo, já que um pouco de atenção é suficiente para reduzi-lo. Eu e o outro somos como dois círculos *quase* concêntricos, e que se distinguem apenas por uma leve e misteriosa diferença. Esse parentesco é talvez o que nos permitirá compreender a relação com o outro, que, de outra forma, é inconcebível se procuro abordar o outro de frente e por seu lado escarpado. Mas o fato é que o outro não é eu, e que é preciso chegar à oposição. Faço o outro à minha imagem, mas *como pode haver para mim uma imagem de mim*? Acaso não sou até o fim do universo, não sou, apenas por mim mesmo, coextensivo com tudo o que posso ver, ouvir, compreender ou fingir? Como haveria, nessa totalidade que sou, uma vista exterior? De onde ela seria tomada? No entanto, é realmente o que ocorre quando um outro me aparece. A esse infinito que eu era, algo ainda se acrescenta, um rebento brota, desdobro-me, engendro, esse outro é feito da minha substância, e no entanto não é mais eu. Como isso é possível? Como o *eu penso* poderia emigrar para fora de mim, sendo eu? Os olhares que eu lançava pelo mundo como o cego tateia os objetos com seu bastão, alguém os pegou pela outra ponta e os retorna contra mim para, por sua vez, tocar-me. Não me contento mais em sentir: sinto que me sentem, e me sentem enquanto estou sentindo, e sentindo esse fato mesmo de me sentirem... Não cabe simplesmente dizer que habito doravante um outro corpo: isto só produziria um segundo eu mesmo, um segundo domicílio para mim. Mas *há um eu que é outro*, que se encontra alhures e me destitui de minha posição central, embora, evidentemente, ele só possa tirar de sua filiação sua qualidade de eu. Os papéis do sujeito e do que ele vê trocam-se e invertem-se: eu acreditava dar ao que vejo seu sentido de coisa vista, e uma dessas coisas de repente furta-se a essa condição, o espetáculo acaba por atribuir-se um espectador que não sou eu e que é copiado de mim. Como isso é possível? Como posso ver uma coisa que se põe a ver?

Conforme dissemos, jamais se compreenderá que um outro apareça diante de nós; o que está diante de nós é objeto. É preciso compreender claramente que o problema não é esse. O problema é compreender como me desdobro, como me descentro. A experiência do outro é sempre a de uma réplica de mim, de uma réplica minha. A solução deve ser buscada no campo dessa estranha filiação que faz do outro, para sempre, meu segundo, mesmo quando o prefiro a mim e sacrifico-me a ele. É no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro; o mistério de um outro não é senão o mistério de mim mesmo. Que um segundo espectador do mundo possa nascer de mim, é algo que não se exclui; ao contrário,

isso se torna possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprios paradoxos. O que faz que eu seja único, minha propriedade fundamental de sentir-*me*, ela[2] tende paradoxalmente a difundir-se; é porque sou totalidade que sou capaz de colocar o outro no mundo e de me ver limitado por ele. Pois o milagre da percepção do outro reside primeiro no fato de que tudo o que pode valer como ser a meus olhos só ocorre tendo acesso, diretamente ou não, a meu campo, aparecendo no balanço de minha experiência, entrando em meu mundo, o que quer dizer que tudo o que é verdadeiro é meu, mas também que tudo o que é meu é verdadeiro e reivindica como sua testemunha não apenas eu mesmo no que tenho de limitado, mas também um outro x, e no limite um espectador absoluto – se um outro, se um espectador absoluto fossem concebíveis. Tudo está preparado em mim para acolher esses testemunhos. Resta saber como eles poderão eventualmente chegar até mim. Será ainda porque o meu é meu, e porque meu campo vale para mim como meio universal do ser. Olho esse homem imóvel no sono e que de repente desperta. Ele abre os olhos, faz um gesto em direção a seu chapéu caído ao lado dele e o pega para proteger-se do sol. O que finalmente me convence que meu sol é também dele, que ele o vê e o sente como eu, e que enfim somos dois a perceber o mundo, é precisamente aquilo que, à primeira vista, me impede de conceber o outro, a saber: que seu corpo faz parte de meus objetos, que é um deles, que ele figura em meu mundo. Quando o homem adormecido entre meus objetos começa a dirigir-lhes gestos, a usá-los, não posso duvidar por um instante que o mundo ao qual se dirige seja realmente o mesmo que percebo. *Se ele percebe alguma coisa*, isso será meu próprio mundo, já que nele se origina. Mas por que ele o perceberia? Aliás, como eu poderia conceber que o faça? Se o que ele irá perceber, inevitavelmente, é o mesmo que é percebido por mim, pelo menos essa percepção sua do mundo que estou supondo não tem lugar em meu mundo. Onde a colocarei? Ela não está nesse corpo, que é apenas tecidos, sangue e ossos. Não está no trajeto desse corpo às coisas, pois nesse trajeto há somente coisas ainda, ou raios luminosos, vibrações, e há muito renunciamos às imagens esvoaçantes de Epicuro. Quanto ao "espírito", esse sou eu, não posso portanto colocar nele essa outra percepção do mundo. Assim, o outro não está nas coisas, não está em seu corpo e não é eu. Não podemos colocá-lo em parte alguma, e efetivamente não o colocamos em parte alguma, nem no em-si, nem no para-si, que sou eu. Não há lugar para ele senão em *meu campo*, mas esse lugar, pelo menos, está preparado para ele desde que comecei a perceber. Desde o primeiro momento em que usei meu corpo para explorar o mundo, eu soube que essa relação corporal com o mundo podia ser generalizada, uma ínfima distância se estabeleceu entre mim e o ser que reservava os direitos de uma outra percepção do mesmo ser. O outro não está em parte alguma no ser, é por trás que ele se introduz em minha percepção: a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo, bastando que, no interior de meu mundo, se esboce um gesto semelhante ao meu. No momento em que o homem

desperta ao sol e estende a mão em direção a seu chapéu, entre esse sol que *me* queima e faz piscar *meus* olhos, e o gesto que *lá* de longe traz um alívio à minha fadiga, entre essa fronte abatida ali e o gesto de proteção que parece me pedir, um vínculo se estabelece sem que eu tenha de decidir nada; e, se sou para sempre incapaz de viver efetivamente a queimadura que o outro sente, a mordida do mundo tal como a sinto em meu corpo fere tudo o que está exposto como eu, e particularmente esse corpo que começa a defender-se contra ela. É ela que vem animar o adormecido até há pouco imóvel, e que vem ajustar-se a seus gestos como sua razão de ser.

Na medida em que adere a meu corpo como a túnica de Nesso, o mundo não existe apenas para mim, mas para tudo o que, nele, acena para ele. Há uma universalidade do sentir – e é sobre ela que repousa nossa identificação, a generalização de meu corpo, a percepção do outro. Percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo arrasta ainda consigo minha corporeidade, porque minha percepção é impacto do mundo sobre mim e influência de meus gestos sobre ele, de modo que, entre as coisas visadas pelos gestos do adormecido e esses gestos mesmos, na medida em que ambos fazem parte de meu campo, há não apenas a relação exterior de um objeto com um objeto, mas, como do mundo comigo, impacto, como de mim com o mundo, conquista. E, se perguntarem ainda, sobre esse papel de sujeito encarnado que é o meu, de que maneira sou levado a confiá-lo a "outros", e por que enfim os movimentos do outro me aparecem como gestos, por que o autômato se anima e o outro está ali, é preciso responder, em última análise, que é porque nem o corpo do outro nem os gestos que ele visa jamais foram objetos puros para mim, eles são interiores a meu campo e a meu mundo, são portanto desde o início variantes dessa relação fundamental (mesmo de coisas das quais digo que uma "olha" para a outra ou lhe "vira as costas"). Um campo não exclui um outro campo da mesma forma que um ato de consciência absoluta – uma decisão, por exemplo – exclui um outro; inclusive ele tende, por si mesmo, a multiplicar-se, porque é a abertura pela qual, como corpo, sou "exposto" ao mundo, porque não tem portanto essa absoluta densidade de uma pura consciência que torna impossível para ela qualquer outra consciência, e porque, sendo generalidade ele próprio, praticamente só se percebe como um de seus semelhantes... Isso quer dizer que não haveria outros para mim, nem outros espíritos, se eu não tivesse um corpo e se eles não tivessem um corpo pelo qual pudessem penetrar em meu campo, multiplicá-lo por dentro, e mostrar-se a mim expostos ao mesmo mundo, às voltas com o mesmo mundo que eu. Que tudo o que existe para mim seja meu e só valha para mim como ser com a condição de vir a enquadrar-se em meu campo, isso não impede, ao contrário, isso torna possível o aparecimento do outro, porque minha relação comigo mesmo já é generalizada. E daí procede que, como dizíamos no começo, o outro se insira sempre na junção do mundo e de nós mesmos, que esteja sempre aquém das coisas, e antes do nosso lado do que nelas; é porque ele é um eu generalizado, é porque ele tem seu lugar, não no

espaço objetivo que, como Descartes bem disse, é sem espírito, mas nessa "localidade" antropológica, meio obscuro no qual a percepção irrefletida se move à vontade, mas sempre à margem da reflexão, impossível de constituir, sempre já constituído: encontramos o outro assim como encontramos nosso corpo. Assim que o olhamos de frente, ele se reduz à condição modesta de uma coisa qualquer inocente e que se pode manter à distância. E é por trás de nós que ele existe, assim como as coisas adquirem sua independência absoluta à margem de nosso campo visual. Com freqüência se protestou, e com razão, contra o expediente dos psicólogos que, precisando compreender, por exemplo, de que maneira a natureza é por nós animada, ou de que maneira há outros espíritos, procuram escapar da dificuldade falando de uma "projeção" de nós mesmos nas coisas – o que deixa intacta a questão, pois resta saber quais motivos no aspecto mesmo das coisas exteriores nos convidam a essa projeção, e de que maneira as coisas podem "acenar" ao espírito. Não pensamos aqui nessa projeção dos psicólogos que faz transbordar a experiência de nós mesmos ou do corpo num mundo exterior que não teria com ela nenhuma relação de princípio. Ao contrário, procuramos despertar uma relação carnal com o mundo e com o outro, que não é um acidente proveniente de fora em direção a um puro sujeito de conhecimento (como este poderia recebê-lo nele mesmo?), "um conteúdo" de experiência entre muitos outros, mas nossa inserção primeira no mundo e no verdadeiro.

Talvez agora tenhamos condições de compreender exatamente que realização a fala representa para nós, de que maneira prolonga e de que maneira transforma a relação muda com o outro. Num certo sentido, a fala do outro não atravessa nosso silêncio, nada pode nos dar além de seus gestos: a dificuldade é a mesma de compreender como podem palavras dispostas em proposições nos significar outra coisa que não nosso próprio pensamento – e como podem os movimentos de um corpo organizados em gestos ou em condutas nos apresentar alguém que não seja nós – como podemos encontrar nesses espetáculos outra coisa a não ser o que neles pusemos. A solução, aqui e ali, é a mesma. Ela consiste, no que concerne à nossa relação muda com o outro, em compreender que nossa sensibilidade ao mundo, nossa relação de sincronização com ele – isto é, nosso corpo –, tese subentendida por todas as nossas experiências, priva nossa existência da densidade de um ato absoluto e único, faz da "corporeidade" uma significação transferível, torna possível uma "situação comum" e, finalmente, a percepção de um outro nós mesmos, se não no absoluto de sua existência efetiva, pelo menos no desenho geral que dele nos é acessível. Do mesmo modo, no que concerne a esse gesto particular que é a fala, a solução consistirá em reconhecer que, na experiência do diálogo, a fala do outro vem tocar em nós nossas significações, e nossa fala vai, como o atestam as respostas, tocar nele suas significações, invadimo-nos um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural, e em primeiro lugar à mesma língua, e na medida em que meus atos de expressão e os do outro pertencem à mesma instituição.

Todavia, esse uso “geral” da fala supõe um outro, mais fundamental – do mesmo modo que minha coexistência com meus semelhantes supõe que eu os tenha primeiro reconhecido como semelhantes, ou seja, que meu campo tenha se revelado fonte inesgotável de ser, e não apenas de ser para mim mas também de ser para outrem. Assim como minha pertença comum a um mesmo mundo supõe que minha experiência, enquanto original, seja experiência do ser, assim também nossa pertença a uma língua comum ou mesmo ao universo comum da linguagem supõe uma relação primordial de mim com minha fala que dá a ela o valor de uma dimensão do ser, participável por X. Por essa relação, o outro eu mesmo pode tornar-se outro e pode tornar-se eu mesmo num sentido bem mais radical. A língua comum que falamos é algo como a corporeidade anônima que partilho com os outros organismos. O simples uso dessa língua, como os comportamentos instituídos dos quais sou o agente e a testemunha, me oferecem apenas um outro em geral, difuso através de meu campo, um espaço antropológico ou cultural, um indivíduo de espécie, por assim dizer, e, em suma, antes uma noção do que uma presença. Mas a operação expressiva e em particular a fala, tomada no estado nascente, estabelece uma situação comum que não é mais apenas comunidade de *ser* mas comunidade de *fazer*.[3] É aqui que ocorre verdadeiramente o empreendimento de comunicação, e que o silêncio parece rompido. Entre o gesto “natural” (se é possível encontrar um só que não suponha ou não crie um edifício de significações) e a fala, a diferença é que aquele mostra objetos dados noutra parte aos nossos sentidos, ao passo que o gesto de expressão, e em particular a fala, é encarregado de revelar não apenas relações entre termos dados noutra parte, mas também os próprios termos dessas relações. A sedimentação da cultura, que dá a nossos gestos e a nossas palavras um fundo comum evidente, foi preciso que ela fosse primeiro realizada por esses próprios gestos e palavras, e basta um pouco de fadiga para interromper essa mais profunda comunicação. Aqui, não podemos mais, para explicar a comunicação, invocar nossa pertença a um mesmo mundo: pois é essa pertença que está em questão e que se trata justamente de explicar. Quando muito pode-se dizer que nosso enraizamento na mesma terra, nossa experiência de uma mesma natureza é o que nos lança no empreendimento: elas[4] não poderiam garanti-lo, não são suficientes para realizá-lo. No momento em que a primeira significação “humana” é expressa, se arrisca um empreendimento que ultrapassa nossa pré-história comum, mesmo se prolonga seu movimento: é essa fala conquistadora que nos interessa, é ela que torna possível a fala instituída, a língua. É preciso que ela própria ensine seu sentido, tanto àquele que fala quanto àquele que escuta, não basta que assinale um sentido já possuído de parte a parte, é preciso que o faça ser; portanto, lhe é essencial ultrapassar-se como gesto, ela é o gesto que se suprime como tal e se ultrapassa em direção a um sentido. Anterior a todas as línguas constituídas, sustentáculo de sua vida, ela é, em troca, levada à existência por elas, e, uma vez instituídas significações comuns, torna a levar mais longe seu esforço. Cumpre portanto conceber sua operação fora de toda

significação já instituída, como o ato único pelo qual o homem que fala se atribui um ouvinte, e uma cultura que lhes seja comum. Certamente, essa fala não é em parte alguma visível; como a um outro, não posso determinar-lhe um lugar; como outro, está antes a meu lado do que nas coisas, mas não posso sequer dizer que esteja "em mim", já que está igualmente "no ouvinte"; ela é o que tenho de mais próprio, *minha* produtividade, e no entanto só é tudo isso para produzir seu sentido e comunicá-lo; o outro, que escuta e compreende, junta-se a mim no que tenho de mais individual: é como se a universalidade do sentir, de que falamos, cessasse enfim de ser universalidade para mim, e se acrescentasse de uma universalidade reconhecida. Aqui as palavras do outro ou as minhas nele não se limitam, em quem escuta, a fazer vibrar como cordas o aparelho das significações adquiridas, ou a suscitar alguma reminiscência: é preciso que seu desenrolar tenha o poder de lançar-me, por minha vez, a uma significação que nem ele nem eu possuíamos. Assim como, ao perceber um organismo que dirige gestos aos que o cercam, acabo por percebê-lo percebendo, porque a organização interna desses gestos é a mesma de minhas condutas e porque eles me falam de minha própria relação com o mundo, assim também, quando falo a um outro e o escuto, o que ouço vem inserir-se nos intervalos do que digo, minha fala coincide lateralmente com a de um outro, ouço-me nele e ele fala em mim, aqui é a mesma coisa *to speak to* e *to be spoken to*. Tal é o fato irredutível contido em toda expressão militante, e que a expressão literária nos tornaria presente se fôssemos tentados a esquecê-lo.

Pois ela renova sem cessar a mediação entre o mesmo e o outro, ela nos faz verificar perpetuamente que só há significação por um movimento, a princípio violento, que ultrapassa toda significação. Minha relação com um livro começa pela familiaridade fácil com as palavras de nossa língua, com as idéias que fazem parte de nossa bagagem, assim como minha percepção do outro é à primeira vista a dos gestos ou dos comportamentos da "espécie humana". Mas se o livro me ensina realmente alguma coisa, se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação tanto de mim mesmo quanto do outro: é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que elas tenham se tornado sentido. Na percepção do outro, isso se produz quando o outro organismo, em vez de "comportar-se" como eu, emprega em relação às coisas de meu mundo um estilo que a princípio me é misterioso, mas que pelo menos me aparece de saída como estilo, porque responde a certas possibilidades que envolviam as coisas de meu mundo. Do mesmo modo, na leitura, é preciso que num certo momento a intenção do autor me escape, é preciso que ele se retraia; então volto para trás, retomo impulso, ou então sigo adiante e, mais tarde, uma palavra bem escolhida me fará alcançar, me conduzirá até o centro da nova significação, terei acesso a ela por aquele de seus "lados" que já faz parte de minha experiência. A racionalidade, a

concordância dos espíritos não exigem que cheguemos todos à mesma idéia pelo mesmo caminho, ou que as significações possam ser encerradas numa definição, ela exige apenas que toda experiência comporte pontos de abertura a todas as idéias e que as "idéias" tenham uma configuração. Essa dupla postulação é a de um *mundo*, mas, como não se trata mais aqui da unidade atestada pela universalidade do sentir, como aquela de que falamos é antes invocada do que constatada, como ela é *quase* invisível e construída sobre o edifício de nossos signos, nós a chamamos *mundo cultural*, e chamamos fala o poder que temos de fazer que certas coisas convenientemente organizadas – o preto e o branco, o som da voz, os movimentos da mão – sirvam para pôr em relevo, para diferenciar, para conquistar, para entesourar as significações que vagueiam no horizonte do mundo sensível, ou ainda o poder de insuflar na opacidade do sensível aquele vazio que o tornará transparente, mas vazio que, como o ar soprado na garrafa, jamais é desprovido de alguma realidade substancial. Portanto, assim como nossa percepção dos outros seres vivos depende afinal da evidência do mundo sentido, que se oferece a condutas outras e no entanto compreensíveis, assim também a percepção de um verdadeiro *alter ego* supõe que seu discurso, no momento em que o compreendemos e sobretudo no momento em que se protege de nós e ameaça tornar-se não-sentido, tenha o poder de nos refazer à sua imagem e de nos abrir a um outro sentido. Esse poder, ele não o possui diante de mim como consciência: uma consciência não saberia encontrar nas coisas senão o que nelas pôs. Ele pode fazer-se valer diante de mim na medida em que sou também fala, isto é, capaz de deixar-me conduzir pelo movimento do discurso a uma nova situação de conhecimento. Entre mim como fala e o outro como fala, ou, de maneira mais geral, entre mim como expressão e o outro como expressão, não há mais a alternância que faz da relação das consciências uma rivalidade. Não sou apenas ativo quando falo, mas precedo minha fala no ouvinte; não sou passivo quando escuto, mas falo de acordo com... o que o outro diz. Falar não é somente uma iniciativa minha, escutar não é sofrer a iniciativa do outro, e isto porque, em última análise, como sujeitos falantes, *continuamos*, retomamos um mesmo esforço, mais velho que nós, no qual estamos ambos apoiados, e que é a manifestação, o devir da verdade. Dizemos que o verdadeiro sempre foi verdadeiro, mas é uma maneira confusa de dizer que todas as expressões anteriores revivem e recebem seu lugar na de agora, o que faz que possamos, se se quiser, lê-la depois nelas, mas também, de maneira mais justa, reencontrá-las nela. O fundamento da verdade não está fora do tempo, está na abertura de cada momento do conhecimento aos que o retomarão e o transformarão em seu sentido. O que chamamos fala não é senão essa antecipação e essa retomada, esse tocar à distância, que não poderiam ser concebidos eles próprios em termos de contemplação, essa profunda conivência do tempo consigo mesmo. O que mascara a relação viva dos sujeitos falantes é que se toma sempre por modelo da fala o *enunciado* ou o *indicativo*, e faz-se isso porque se acredita que, fora dos enunciados, não há senão balbucios, desrazão. É esquecer tudo

o que há de tácito, de não formulado, de não tematizado nos enunciados da ciência, que contribui para determinar seu sentido e que justamente oferece à ciência de amanhã seu campo de investigação. É esquecer toda expressão literária em que precisaremos justamente assinalar o que poderíamos chamar a "sobre-significação", e distingui-la do não-sentido. Ao fundarmos a significação sobre a fala, queremos dizer que o próprio da significação é jamais aparecer senão como continuação de um discurso já começado, iniciação a uma língua já instituída. A significação parece preceder os escritos que a manifestam, não que eles façam descer à terra idéias que preexistiriam num céu inteligível, ou na Natureza ou nas Coisas, mas porque é característico de cada fala não ser apenas expressão *disto*, mas oferecer-se desde o início como fragmento de um discurso universal, anunciar um sistema de interpretação. São os afásicos que têm necessidade, para conduzir uma conversação, de "pontos de apoio", escolhidos com antecedência, ou, para escrever numa página em branco, de alguma indicação – linha traçada previamente ou apenas mancha de tinta no papel – que os arranque da vertigem do vazio e lhes permita *começar*. E, se é possível aproximar o excesso de impulso e a carência, é Mallarmé, na outra extremidade do campo da fala, que é fascinado pela página em branco, porque ele gostaria de dizer o todo, Mallarmé que adia indefinidamente escrever o Livro e que nos deixa, sob o nome de sua *obra*, escritos que as circunstâncias lhe arrancaram – que a fraqueza, que sua ditosa fraqueza furtivamente se permitiu. O escritor feliz e o homem falante não têm tanta ou tão pouca consciência. Eles não se perguntam, antes de falar, se a fala é possível, não se detêm na paixão da linguagem que é ser obrigada a não dizer tudo se queremos dizer alguma coisa. Eles se colocam com felicidade à sombra dessa grande árvore, continuam em voz alta o monólogo interior, seu pensamento germina em fala, são compreendidos sem que buscassem sê-lo, fazem-se outros ao dizerem o que têm de mais próprio. Estão realmente neles mesmos, não se sentem exilados dos outros e, por estarem plenamente convencidos que o que lhes parece evidente é verdadeiro, dizem-no simplesmente, atravessam as pontes de neve sem ver como são frágeis, usam até o fim esse poder extraordinário que é dado a cada consciência, se ela se crê coextensiva ao verdadeiro, de convencer os outros e de entrar em seu reduto. Cada um, num certo sentido, é para si a totalidade do mundo e, por uma graça de Estado, é quando se convence disso que isso se torna verdadeiro: pois então ele fala e os outros o compreendem – e a totalidade privada fraterniza com a totalidade social. Na fala se realiza a impossível concordância das duas totalidades rivais, não que ela nos faça entrar em nós mesmos e reencontrar algum espírito único do qual participaríamos, mas porque ela nos concerne, nos atinge de viés, nos seduz, nos arrebata, nos transforma no outro, e ele em nós, porque ela abole os limites do meu e do não-meu, e faz cessar a alternância do que tem sentido para mim e do que é não-sentido para mim, de mim como sujeito e do outro como objeto. É bom que alguns procurem criar obstáculo à intrusão desse poder espontâneo e a ele oponham seu rigor e sua má vontade. Mas seu silêncio acaba

ainda em palavras, e com razão: não há silêncio que seja pura atenção e que, começado nobremente, permaneça igual a si mesmo. Como dizia Maurice Blanchot, Rimbaud passa além da fala – e acaba por *escrever ainda*, mas agora essas cartas da Abissínia que reclamam, sem sinal de humor, um honesto bem-estar, uma família e a consideração pública... Portanto, sempre aceitamos o movimento da expressão; não deixamos de ser-lhe tributários por tê-lo recusado. Como chamar finalmente esse poder ao qual estamos condenados e que extrai de nós, queira-se ou não, significações? Não é certamente um deus, já que sua operação depende de nós; e não é um gênio maligno, já que traz a verdade; não é a "condição humana" – ou, se é "humano", é no sentido de que o homem destrói a generalidade da espécie e faz admitir outros em sua singularidade mais remota. É ainda chamando-o fala ou espontaneidade que melhor designaremos esse gesto ambíguo que produz o universal com o singular, e o sentido com nossa vida.

---

1. *O texto da frase é manifestamente inacabado. Após dizer* meus pensamentos, *o autor esboçou duas subordinadas que ele riscou, e depois, certamente por ocasião de uma releitura, inscreveu por cima um* ou como, *que deixou sem continuidade*.

2. *O autor modificou sua frase inicial que começava por* minha propriedade primordial; *não corrigiu* ela, *que remetia a esse primeiro sujeito*.

3. *À margem*: Isso se deve a que a fala não visa o mundo natural, mas o mundo de espontaneidade – não *sensível*. O que vem a ser, nesse nível, um outro invisível? Ele está sempre invisível, do meu lado, atrás de mim, etc. Mas não enquanto pertencemos a uma mesma pré-história: enquanto pertencemos a uma mesma *fala*. Essa fala é como um outro em geral, inapreensível, não tematizável, e, nessa medida, é generalidade, não individualidade. Mas é como se a individualidade do sentir fosse sublimada até a comunicação. É essa a fala que temos em vista, e que portanto não repousa apenas sobre a generalidade. É preciso que ela seja sobre-objetiva, sobre-sentido. Nela não há mais diferença entre ser singular e sentido. Nenhuma oposição entre minha língua e minha obra, particular e universal. Aqui o outro encaixado no mesmo. Falar e escutar indiscerníveis, *To speak to* e *to be spoken to*. Continuamos... E ao mesmo tempo violência da fala. Sobre-significante. Simpatia das totalidades.

4. *Sic*.

A EXPRESSÃO E O DESENHO INFANTIL

Nosso tempo privilegiou todas as formas de expressão elusivas e alusivas, portanto, em primeiro lugar, a expressão pictórica e, nela, a arte dos "primitivos", o desenho das crianças e dos loucos. Depois todos os gêneros de poesia involuntária, o "testemunho", ou a língua falada. Mas, exceto naqueles de nossos contemporâneos cujo talento se constitui apenas da neurose, o recurso à expressão bruta não se faz *contra* a arte dos museus ou contra a literatura clássica. Ao contrário, ele é de natureza a torná-las vivas, lembrando-nos do poder criador da expressão que contém, tanto quanto as outras, a arte e a literatura "objetivas", mas que cessamos de sentir nelas precisamente porque nos instalamos, como que num solo natural, sobre as aquisições que elas nos deixaram. Após a experiência dos modos de expressão não canônicos, a arte e a literatura clássicas se apresentam como a conquista até aqui mais bem sucedida de um poder de expressão que não está fundado na natureza, mas que nelas se mostrou bastante eloqüente para que séculos inteiros tenham podido acreditá-lo coextensivo com o mundo. Para nós, portanto, elas voltaram a ser o que jamais haviam deixado de ser: uma criação histórica – com tudo o que isso implica de risco, mas também de parcialidade ou de estreiteza. O que chamamos arte e literatura *significantes* tem significado apenas numa certa área da cultura, e deve assim ser associado a um poder mais geral de significar. A literatura e a arte "objetivas", que acreditam recorrer apenas a significações já presentes em todo homem e nas coisas, são, forma e fundo, inventadas, e só há objetividade porque inicialmente um poder de expressão sobre-objetivo abriu, por séculos, um campo comum de linguagem, só há significação porque um gesto sobre-significante foi ensinado, fez-se compreender ele próprio, no risco e na parcialidade de toda criação. Antes de examinar, no capítulo seguinte, o que podem ser as relações da operação expressiva com o pensador que ela supõe e que ela forma, com a história que ela continua e recria, recoloquemo-nos diante dela, de sua contingência e de seus riscos.

A ilusão objetivista está bem instalada em nós. Estamos convencidos de que o ato de exprimir, em sua forma normal ou fundamental, consiste, dada uma significação, em construir um sistema de signos tal que a cada elemento do significado corresponda um elemento do significante, isto é, em *representar*. É com esse postulado que começamos o exame das formas de expressão mais elípticas – que por isso mesmo são desvalorizadas –, por exemplo, da expressão infantil. Representar será aqui, dado um objeto ou um espetáculo, transferi-lo e produzir sobre o papel uma espécie de equivalente seu, de tal maneira que em princípio todos os elementos do espetáculo sejam assinalados sem equívoco e sobreposição. A perspectiva planimétrica é certamente a única solução do problema colocado nesses termos, e descrever-se-á o desenvolvimento do desenho da criança como um encaminhamento à perspectiva. Mostramos mais acima que, em todo caso, a

perspectiva planimétrica não poderia ser dada como uma expressão do mundo que percebemos, nem portanto reivindicar um privilégio de conformidade ao objeto, e essa observação nos obriga a reconsiderar o desenho da criança. Pois agora não temos mais o direito nem a necessidade de defini-lo somente em relação ao momento final em que ele alcança a perspectiva planimétrica. Realismo fortuito, realismo falho, realismo intelectual, realismo visual enfim, diz Luquet, quando quer descrever seus progressos.[1] Mas vimos que a perspectiva planimétrica não é realista, é uma construção; e, para compreender as fases que a precedem, não nos basta mais falar de *desatenção*, de *incapacidade sintética*, como se o desenho perspectivo já estivesse ali, sob os olhos da criança, e todo o problema fosse explicar por que ela não se inspira nele. Precisamos, ao contrário, compreender por eles mesmos, e como realização positiva, os modos de expressão primordiais. Só somos *obrigados* a representar um cubo por um quadrado e dois losangos adjuntos a um de seus lados e à sua base *se* resolvemos projetar o espetáculo sobre o papel, isto é, fabricar um esquema no qual possam figurar, com o objeto, a base sobre a qual ele repousa, os objetos vizinhos, suas orientações respectivas segundo a vertical e a horizontal, sua disposição em profundidade, no qual os valores numéricos dessas diferentes relações possam ser reencontrados e lidos segundo uma escala única – em suma, no qual se possa reunir um máximo de *informações* não tanto sobre o espetáculo quanto sobre os invariantes que ocorrem na percepção de todo espectador, qualquer que seja seu ponto de vista. De uma maneira que só é paradoxal em aparência, a perspectiva planimétrica é tomada de um certo ponto de vista, mas para obter uma observação do mundo que seja válida para todos. Ela imobiliza a perspectiva vivida, adota, para representar o percebido, um índice de deformação característico do ponto onde estou, mas, justamente por esse artifício, constrói uma imagem que é imediatamente traduzível na ótica de qualquer outro ponto de vista, e que nesse sentido é imagem de um mundo em si, de um geometral de todas as perspectivas. Ela dá à subjetividade uma satisfação de princípio pela deformação que admite nas aparências, mas, como essa deformação é sistemática e se faz segundo o mesmo índice em todas as partes do quadro, ela me transporta às coisas mesmas, mostra-as a mim como deus as vê, ou, mais exatamente, ela me oferece não a visão humana do mundo mas *o conhecimento que pode ter de uma visão humana* um deus não mergulhado na finitude. Eis aí um objetivo que é possível propor na expressão do mundo. Mas pode-se ter uma outra intenção. Podemos buscar exprimir nossa relação com o mundo, não o que ele é ao olhar de uma inteligência infinita, e então o tipo canônico, normal ou "verdadeiro" da expressão deixa de ser a perspectiva planimétrica; eis-nos livres das coerções que ela impunha ao desenho, livres, por exemplo, para exprimir um cubo por seis quadrados "disjuntos" e justapostos no papel, livres para nele fazer figurar as duas faces de um carretel e para reuni-las por uma espécie de tubo em forma de cotovelo, livres para representar o morto por transparência em seu caixão, o olhar por dois olhos separados da cabeça, livres para não marcar os contornos

"objetivos" da alameda ou do rosto, e em contrapartida para indicar as bochechas por um círculo. É o que faz a criança. É também o que faz Claude Lorrain quando exprime a presença da luz por sombras que a delimitam, mais eloqüentemente que o faria tentando desenhar o feixe luminoso. É que a finalidade aqui não é mais construir um sinal de identificação "objetivo" do espetáculo, e comunicar-se com quem olhará o desenho dando-lhe a armação de relações numéricas que são verdadeiras para toda percepção do objeto. A finalidade é marcar no papel um traço de nosso contato com esse objeto e esse espetáculo, na medida em que fazem vibrar nosso olhar, virtualmente nosso tato, nossos ouvidos, nosso sentimento do acaso ou do destino ou da liberdade. Trata-se de dar um testemunho, e não mais de fornecer informações. O desenho não deverá mais *ser lido* como antes, o olhar não mais o dominará, não mais buscaremos nele o prazer de abarcar o mundo; ele será recebido, nos dirá respeito como uma fala decisiva, despertará em nós o profundo arranjo que nos instalou em nosso corpo e através dele no mundo, terá a marca de nossa finitude, mas assim, e exatamente por isso, nos conduzirá à substância secreta do objeto do qual só tínhamos, há pouco, o invólucro. A perspectiva planimétrica nos dava a finitude de nossa percepção, projetada, achatada, tornada *prosa* sob o olhar de um deus; os meios de expressão da criança, ao contrário, quando tiverem sido retomados deliberadamente por um artista num verdadeiro gesto criador, nos darão a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia. E seria preciso dizer, da expressão do tempo, o que acabamos de dizer da expressão do espaço. Se, em suas "narrativas gráficas", a criança reúne numa só imagem as cenas sucessivas da história e nela faz figurar uma única vez os elementos invariáveis do cenário, ou desenha uma única vez cada um dos personagens na atitude que convém a tal momento da narrativa – de modo que contenha sozinho a história inteira no momento considerado, e que todos juntos dialoguem através da espessura do tempo e balizem por intervalos a história –, ao olhar do adulto "racional", que pensa o tempo como uma série de pontos temporais justapostos, essa narrativa pode parecer lacunar ou obscura. Mas, conforme o tempo que vivemos, o presente ainda toca, ainda segura pela mão o passado, tem uma estranha coexistência com ele, e apenas as elipses da narração gráfica podem exprimir esse movimento da história que salta seu presente em direção a seu futuro, assim como "a sobreposição" exprime a coexistência dos aspectos invisíveis e dos aspectos visíveis do objeto, ou a presença secreta do objeto dentro do móvel onde foi guardado. E, certamente, há muita diferença entre o desenho involuntário da criança, resíduo de uma experiência indivisa, ou mesmo feito com os gestos plásticos, falso desenho – assim como há uma falsa escrita, e o falso falar da tagarelice –, e a verdadeira expressão das aparências, que não se contenta em explorar o mundo inteiramente pronto do corpo, e lhe acrescenta o de um princípio de expressão sistemática. Mas o que está antes da objetividade simboliza como o que está acima, e o desenho infantil recoloca o desenho "objetivo" na série das operações expressivas que buscam, sem nenhuma

garantia, recuperar o ser do mundo, e nos faz vê-lo como caso particular dessa operação. A questão, com um pintor, jamais é saber se ele usa ou não a perspectiva planimétrica: é saber se ele a observa como uma receita infalível de fabricação – e nesse caso esquece sua tarefa e não é pintor – ou se a reencontra no caminho de um esforço de expressão com o qual ela se mostra compatível, ou mesmo no qual desempenha o papel de um auxiliar útil, mas cujo sentido inteiro ela não oferece. Cézanne renuncia à perspectiva planimétrica durante toda uma parte de sua carreira porque quer exprimir pela cor, porque a riqueza expressiva de uma maçã a faz transbordar seus contornos e ele não pode contentar-se com o espaço que estes lhe prescrevem. Um outro – ou o próprio Cézanne em seu último período – observa as "leis" da perspectiva, ou melhor, não tem necessidade de infringi-las porque busca a expressão pelo traçado, e não tem mais necessidade de encher sua tela. O importante é que a perspectiva, mesmo quando está presente, só o esteja como as regras da gramática estão presentes num estilo. Os objetos da pintura moderna "sangram", espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põem à prova o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo. Os objetos da pintura clássica têm uma maneira mais discreta de nos falar, e às vezes é um arabesco, um traço de pincel quase sem matéria que lança um apelo à nossa encarnação, enquanto o resto da linguagem se instala decentemente à distância, no acabado ou no eterno, e se entrega às conveniências da perspectiva planimétrica. O essencial é que, tanto num caso como no outro, jamais a universalidade do quadro resulta das relações numéricas que ele pode conter, jamais a comunicação do pintor conosco se baseia na objetividade prosaica, e que sempre a constelação dos signos nos guia a uma significação que não estava em parte alguma antes dela.

Ora, essas observações são aplicáveis à linguagem.

1. Georges-Henri Luquet, *Le Dessin enfantin* (Paris: Alcan, 1927).

Sobre o autor

MAURICE MERLEAU-PONTY nasceu em Rochefort-sur-Mer a 14 de março de 1908. Em Paris, estuda na Escola Normal Superior, onde trava contato com a filosofia de Husserl e com o existencialismo, graduando-se em filosofia em 1931. Entre 1930 e 35, leciona no ensino secundário, atividade que retomaria de 1940 a 45, quando também milita na Resistência. Publica seu primeiro livro, *A estrutura do comportamento*, em 1942, mas só obtém o grau de doutor em 1945, com a tese *Fenomenologia da percepção*. Nesse ano é nomeado professor de filosofia na Universidade de Lyon, onde permanece até ser convidado a ocupar a cátedra de Psicologia infantil na Sorbonne, em 1949. No mesmo período, ao lado de Jean-Paul Sartre, dirige a importante revista *Les Temps modernes*. Em 1953, é eleito para a cadeira de Filosofia do Collège de France e pronuncia a famosa aula inaugural "Elogio da filosofia".

Com a publicação de *As aventuras da dialética* (1955) dá início a uma longa polêmica com Sartre e Simone de Beauvoir, em razão da posição radical que estes adotaram, sobretudo diante da guerra da Coréia. Durante toda a década de 50, Merleau-Ponty trabalha numa "ontologia pré-reflexiva" ou "selvagem", destinada a rever e superar a fenomenologia. Em 1960, aparece *Signos*, volume que reúne ensaios seminais de reflexão política, estética e filosófica, como "A linguagem indireta e as vozes do silêncio" e "O filósofo e sua sombra". Contudo, não concluiu as grandes obras que planejava, falecendo a 4 de maio de 1961, em Paris. Claude Lefort, que assina o prefácio desta edição, é o responsável pela publicação dos importantes manuscritos dessa época, entre os quais destacam-se as obras póstumas *O visível e o invisível* (1964), *A prosa do mundo* (1969) e os volumes que reúnem seus cursos ministrados na Sorbonne e no Collège de France.

LIVROS

La Structure du comportement. Paris: PUF, 1942.
Phénomenologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.
Humanisme et térreur – essai sur le problème communiste. Paris: Gallimard, 1947.
Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948.
Éloge de la philosophie et autres essais. Paris: Gallimard, 1953.
Les Aventures de la dialectique. Paris: Gallimard, 1955.
Les Philosophes célèbres. Paris: Maxenod, 1956.
Les Sciences de l'homme et la phénoménologie. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1958.
Signes. Paris: Gallimard, 1960.
L'Oeil et l'esprit. Paris: Gallimard, 1964.
Le Visible et l'invisible. Paris: Gallimard, 1964.
Résumés de cours, Collège de France 1952-1960. Paris: Gallimard, 1968.
La Prose du monde. Paris: Gallimard, 1969.
Existance et dialectique. Paris: PUF, 1971.
Merleau-Ponty à la Sorbonne: résumés de cours, 1949-1952. Paris: Cynara, 1988.

EM PORTUGUÊS

Fenomenologia da percepção (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1994.
Humanismo e terror. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
O primado da percepção e suas consequências filosóficas (trad. Constança Marcondes Cesar). Campinas: Papirus, 1990. *Elogio da filosofia* (trad. Braz Teixeira). Lisboa: Guimarães Editores, 1986.
Signos (trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1991.
O visível e o invisível (trad. José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira). São Paulo: Perspectiva, 1971.
Merleau-Ponty (volume da Coleção *Os pensadores* organizado por Marilena Chaui). São Paulo: Abril Cultural, 1975.
A natureza: curso do Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: filosofia e linguagem (vol. 1); *psicossociologia e filosofia* (vol. 2). Campinas: Papirus, 1990.

Capa e projeto gráfico
RAUL LOUREIRO

Ilustração da capa
SÉRGIO SISTER

Tradução
PAULO NEVES

Preparação e revisão técnica
MARTA KAWANO

Revisão
FLORENCIA FERRARI E SAMUEL TITAN JR.

Foto do autor
ROGER PARRY © GALLIMARD

Capa e projeto gráfico original
RAUL LOUREIRO

Adaptação e coordenação digital
ANTONIO HERMIDA

Produção de ePub
EquireTech

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
Fundação Biblioteca Nacional

Merleau-Ponty, Maurice [1908-1961]
Maurice Merleau-Ponty:
A prosa do mundo
Título original: La Prose du monde
São Paulo: Cosac & Naify, 2002

ISBN 978-85-405-0377-9 CDD 142

1. Sistemas filosóficos em geral 2. Criticismo: Filosofia crítica
3. Fenomenologia 4. Maurice Merleau-Ponty

COSAC NAIFY
rua General Jardim, 770, 2° andar
01223-010 São Paulo SP
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444
atendimento ao professor [11] 3823 6560
professor@cosacnaify.com.br

COLEÇÃO ENSAIOS

Eduardo Viveiros de Castro *A inconstância da alma selvagem*
Davi Arrigucci Jr. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*
Maurice Merleau-Ponty *A prosa do mundo*
Marcel Mauss *Sociologia e antropologia*
Pierre Clastres *A sociedade contra o Estado*
Ismail Xavier *O olhar e a cena*
Pierre Clastres *Arqueologia da violência*
Maurice Merleau-Ponty *O olho e o espírito*
Franklin de Mattos *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*
Antonio Arnoni Prado *Trincheira, palco e letras*
Eunice Ribeiro Durham *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*
Otília Beatriz Fiori Arantes *Mário Pedrosa: itinerário crítico*
Eduardo Escorel *Adivinhadores de água*
Ronaldo Brito *Experiência crítica*
Fernando A. Novais *Aproximações: estudos de história e historiografia*
Jean-Paul Sartre *Situações I: crítica literária*
Alcides Villaça *Passos de Drummond*
Gérard Lebrun *A filosofia e sua história*
Lúcia Nagib *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*
Alfonso Berardinelli *Da poesia à prosa*
Ismail Xavier *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*
Marthe Robert *Romance das origens, origens do romance*
Leopoldo Waizbort *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*
Michael Hamburger *A verdade da poesia*
Bento Prado Jr. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*
Claude Lévi-Strauss *Antropologia estrutural*
Jorge Coli *O corpo da liberdade*
Roy Wagner *A invenção da cultura*
Jorge de Almeida, Wolfgang Bader *Pensamento alemão no século XX*
Manuela Carneiro da Cunha *Cultura com aspas*




BLOG

You
Tube